

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ELFTER JAHRGANG

VIERTER QUARTALSBAND

BAND XLIV



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1911—1912

MUSE

ML

5

.m845

V. 11

PT. 4

R

m.

transfer to
Museum
p. 2165

INHALT

	Seite
Adolf Beyschlag, „Auf Allerhöchsten Befehl“ eine Aufführung des Händelschen „Judas Maccabäus“ in Berlin. Zwanglose Betrachtungen	143
Ulrik Brendel, Schubert in Dichtung und Malerei	280
Rudolf Cahn-Speyer, Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie von Giacomo Setaccioli	233
Ernst Challier sen., Das Liszt-Jahr 1911/12. Eine Spezial-Konzertstatistik . . .	147
Walter Dahms, Franz Schubert. Schlußkapitel der neuen Schubert-Biographie .	259. 337
Ernst Decsey, Aus Josef Hüttenbrenners Schubert-Nachlaß	297
Otto Erich Deutsch, Fünf unbekannte Ecosseisen von Schubert	291
Max Dubinski, Beiträge zur Musikgeschichte Berlins während des Siebenjährigen Krieges	137
F. A. Geißler, Die Dalcroze-Schulfeste in Hellerau	154
— Ernst von Schuch. Zum 40jährigen Jubiläum seiner Dresdener Wirksamkeit .	364
Adolf Heß, Neue Tschaikowski-Briefe	323
Leopold Hirschberg, Spohr als Balladenkomponist	212
Walter Howard, Was ist uns Musik und was kann sie uns sein?	195
Edgar Istel, Eine Doppelfuge von der Hand Richard Wagners. Nach dem ungedruckten Originalmanuskript mitgeteilt	27
Lucian Kamieński, Das 6. Deutsche Bachfest in Breslau	149
Julius Kapp, Richard Wagner und Robert Schumann	42. 100
— Aus Weimars musikalischer Glanzzeit. Mit mehreren unveröffentlichten Briefen Franz Liszts	223
Egon von Komorzynski, Zum Gedächtnis Schikaneders	356
Emil Lucka, Die erotische Biographie Richard Wagners	19. 91
Ernst Neufeldt, Zum „Don Juan“-Problem	131
— Noch ein Wort zu den Hellerauer Schulfesten	367
R. Frhr. v. Seydlitz, Richard Wagner und das k. k. Hofopertheater in Wien. Mit Benutzung bisher unveröffentlichter Briefe Wagners aus den Jahren 1858 bis 1870	3. 67
Richard Specht, Die Wiener Musikfestwoche	158
Felix Vogt, Jules Massenet †	361
Neue Wagner-Literatur	50
 Revue der Revueen	 61. 163. 238. 305. 370
Besprechungen (Bücher und Musikalien)	50. 109. 168. 244. 310. 376
Anmerkungen zu unseren Beilagen	64. 128. 192. 256. 320. 384

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite		Seite		Seite
Altenburg	115	Halberstadt	117	Mézères	316
Basel	175	Halle a. S.	117	Milwaukee	118
Bayreuth	250	Hannover	117	Moskau	119
Boston	115	Johannesburg	117	München	317
Breslau	115	Köln	175	New York	119
Brüssel	115	Kopenhagen	118	Plauen i. V.	120
Budapest	115	Krefeld	118	Prag	252
Dortmund	117	Leipzig	175	Reval	120
Elberfeld	117	Lübeck	118	Zoppot	317
Frankfurt a. M.	316	Mannheim	252		

Kritik (Konzert)

	Seite		Seite		Seite
Altenburg	176	Gothenburg	318	Nürnberg	255
Angsburg	120	Hagen i. W.	181	Oltan	124
Baden-Baden	120	Halberstadt	182	Pforzheim	187
Basel	177	Halle a. S.	182	Philadelphia	319
Berlin	121	Helsingfors	182	Pirmasens	188
Boston	121	Kaiserslautern	188	Posen	187
Braunschweig	121	Krefeld	123	Reval	187
Bromberg	177	Landau	189	Rostock i. M.	189
Brüssel	177	Leipzig	183. 252	Speyer	188
Bückeburg	177	Lemberg	184	Stettin	125
Coblenz	178	Lübeck	184	Stuttgart	126
Coburg	178	Ludwigshafen	189	Teplitz-Schönau	189
Dortmund	122	Meiningen	185	Talngtau	255
Düsseldorf	122	Milwaukee	185	Warschau	126
Edenkoben	189	Moskau	123	Wiesbaden	127
Frankenthal	189	M.-Gladbach	123	Worms	190
Freiburg i. B.	178	Münster i. W.	186	Zittau i. S.	190
Gießen	178	Neustadt a. H.	189	Zürich	127
Görlitz	178	New York	124	Zweibrücken	188
Gotha	178	Nordhausen a. H.	186	Zwickau i. S.	19

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN DES ELFTEN JAHRGANGS (1911—1912)

Notenbeilagen:

- E. T. A. Hoffmann, „Türkische Musik“ (Friedrich Förster) für Männerchor. (Erste Veröffentlichung.) (18.)¹⁾
Heinrich Marschner, „Die Monduhr“ (R. Reinick), Ballade für eine Singstimme und Klavier. (5).
C. M. v. Weber, „Die vier Temperamente bei dem Verlust der Geliebten“ (Friedrich Wilhelm Gubitz), Liederreihe für eine Singstimme und Klavier. (10.)
Franz Schubert, Fünf unbekannte Ecossaisen. Mitgeteilt von Otto Erich Deutsch. (Erste Veröffentlichung.) (23.)

Autographen in Faksimile:

- Ludwig van Beethoven, Adagio aus dem Bonner Klavierquartett in C. (7.)
— Aufschrift auf den Stimmen der I. Violine, der II. Violine und des Violoncells der „Jenaer Symphonie“. Autograph von unbekannter Hand. (7.)
— Anfang der ersten Seite der Originalstimme zu Violino I der „Jenaer Symphonie“. Autograph von unbekannter Hand. (7.)
— Unveröffentlicht gebliebener Entwurf einer Danksagung für das Intelligenzblatt der Wiener Zeitung 1813 (2 Blatt). (7.)
— Das Widmungsblatt der Neunten Symphonie. (7.)
— Letzte Noten. (7.)
Johannes Brahms, Brief an Robert Volkmann. (13.)
Moritz von Dietrichstein, Brief an Johann Michael Vogl (Januar 1821). (23.)
Holbein von Holbeinsberg, Brief vom 22. Oktober 1822, durch den er Textbuch und Musik zu Schuberts „Des Teufels Lustschloß“ zur Prüfung einfordert. (23.)
Hüttenbrenner, Rechnung für Schubert. (23.)
Heinrich Marschner, Eine Seite aus der Original-Partitur des „Hans Heiling“. (5.)
— Brief vom 9. Juli 1852. (5.)
Johann Mayrhofer, Bericht über Schuberts „Zauberharfe“ vom 19. August 1820. (23.)
Franz Schubert, „Die Forelle“ (21. Februar 1818). (Zwei Blatt.) (24.)
— Die erste Seite des Kyrie aus der Es-dur Messe (Juni 1828). (24.)
Richard Strauß, Ältestes erhaltenes Lied (Weihnachtslied, 1871). (7.)
Robert Volkmann, Brief an Hans von Bülow. (13.)
Richard Wagner, Eine Seite aus der unveröffentlichten Urschrift der „Lohengrin“-Dichtung. (14.)
— Der Anfang der „Tristan“-Dichtung. (19.)
— Eine Seite aus dem Nachtgesang des zweiten Aktes von „Tristan und Isolde“. (19.)
— Eine Seite aus „Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth“ mit dem Spruch zur Grundsteinlegung. (19.)
— Eine Seite aus der Abhandlung „Zum Vortrag der Neunten Symphonie von Beethoven“, 1873. (19.)
— Erster Entwurf der Siegfried-Trauermusik. (19.)

Kunst:

- Lorenzo Bartolini, Franz Liszt. (2.)
Giovanni Bellini, Thronende Madonna. (14.)

¹⁾ Die in () beigefügte Zahl gibt die Heftnummer an.

Jacques Blan'che, Claude Debussy. (22.)
 Daniel Chodowiecki, Flötenkonzert Friedrichs des Großen. (8.)
 Stefan Decker, Beethoven (1826). (7.)
 Eugen Deveria, Franz Liszt im 21. Lebensjahr. (1.)
 Divéky, Friedrich Hegar. (4.)
 Karl Adolf Donndorf, Bachdenkmal in Eisenach. (13.)
 R. Hoffmann, Franz Schubert. (23.)
 Jean Ingres, Franz Liszt (1839). (1.)
 — Luigi Cherubini. (11.)
 C. Jäger, Richard Wagner. (19.)
 Joseph Kriehuber, Franz Liszt im Reisemantel (1883). (1.)
 — Franz Schubert. (23.)
 Lauchert, Joachim Raff. (21.)
 Franz v. Lenbach, Franz Liszt. (1.)
 — Franz Liszt (1881). (1.)
 — Franz Liszt (1884). (1.)
 Joh. Lindner, Richard Wagner (1871). (19.)
 Luca della Robbia, Tanzende und musizierende Kinder (4 Blatt). (14.)
 — Die singenden Knaben. (14.)
 Michael Munkacsy, Franz Liszt (Studie). (2.)
 Franz Pocci, Weihnacht. (6.)
 — Weihnachtskrippe. (6.)
 — Zu Weihnachten 1842. (6.)
 Arthur Rackham, Zwei Illustrationen zu Wagners „Götterdämmerung“. (12.)
 Ludwig Richter, Epiphanias; Weihnachtstraum; Titelbild des geistlichen Liederbuches
 „Christenfreude in Wort und Bild“. (6.)
 Ernst Rietschel, Franz Liszt (Medaillon). (2.)
 Fritz Schaper, Wagner-Büste in Venedig. (19.)
 F. Schimon, Louis Spohr. (22.)
 Julius Schmid, Ein Schubert-Abend in einem Wiener Bürgerhaus. (23.)
 Julius Schnorr von Carolsfeld, Ludwig Schnorr von Carolsfeld als Erik, Tann-
 häuser, Lohengrin und Tristan (4 Blatt). (12.)
 Moritz von Schwind, Franz Lachner. (23.)
 — Bruchstück aus der Lachner-Rolle: Schubert, Lachner, Schwind, Bauernfeld. (23.)
 — Bruchstück aus der Lachner-Rolle: Lachner, Schubert, Bauernfeld in Grinzing. (23.)
 — Bruchstück aus der Lachner-Rolle: Lachners Abschiedskonzert in Wien. (23.)
 — Ein Schubert-Abend bei Spaun. (23.)
 — Ein Schubert-Abend in Wien (Unvollendet, um 1868). (23.)
 R. v. Seydlitz, Richard Wagner (1883). (19.)
 Stroehling, Prinz Louis Ferdinand von Preußen. (9.)
 Taraval, Jean-Jacques Rousseau. (20.)
 Hans Temple, Ein Schubert-Abend bei Spaun. (23.)
 Viktor Tilgner, Franz Liszt. (1.)
 C. F. Wichmann, Prinz Louis Ferdinand von Preußen (Büste). (9.)
 Fritz Zerritsch, Grabdenkmal für Max Josef Beer auf dem Wiener Zentralfriedhof. (8.)

Porträts:

Marie d'Agoult. (1.)	K. G. P. Grädener. (8.)
Ludwig van Beethoven. Zeichnung von Josef Daniel Boehm. (7.)	Alfred Grünfeld. Nach einer Karikatur. (20.)
Franz Betz als Wanderer. (19.)	Alexandre Guilmant. (11.)
Fritz Binder. (16.)	Joseph Haas. (16.)
Jan Blockx. (18.)	J. F. E. Halévy. (11.)
Ernst Boehe. (16.)	Hans Leo Haßler. (20.)
Adolph P. Boehm. (16.)	Ferdinand Hiller. Lithographie von Artur von Ramberg. (4.)
Johannes Brahms. (13.)	E. T. A. Hoffmann und sein Verleger Kunz. (18.)
Walther Bransen. (16.)	Jan Ingenhoven. (16.)
Friedrich von Flotow. (18.)	

Joseph Joachim. Bleistiftzeichnung von Wilhelm Girtner. (4.)
 Paul Juon. (16.)
 Heinrich von Kleist. (4.)
 Friedrich E. Koch. (20.)
 Samuel de Lange. (4.)
 Erwin Lendvai. (16.)
 Otto Lies. (16.)
 Franz Liszt. Preßburger Naturaufnahme. (1.)
 — Silhouette von Varnhagen v. Ense. (1.)
 — Zeichnung von P. E. Jacobs. (1.)
 — Photographie 1869. (2.)
 Heinrich Marschner. (5.)
 — Gemälde von Reichmann. (5.)
 Marianne Marschner. (5.)
 Joseph Marx. (16.)
 Amalie Materna als Brünnhilde. (10.)
 Stanislaw Moniuszko. (20.)
 Richard Mors. (16.)
 Otto Neitzel. (21.)
 Heinrich G. Noren. (16.)
 Lina Ramann. (15.)
 Willy Renner. (16.)

Giulio Ricordi. (20.)
 Gioacchino Rossini. (11.)
 Emil Scaria als Gurnemann. (19.)
 Alfred Schattmann. (16.)
 Paul Scheinpflug. (16.)
 Amalie Sebald. Zeichnung von C. Kolb. (7.)
 Gisella Selden. (16.)
 Hans Sommer. Im Alter von 21 Jahren. (22.)
 — Im Alter von 33 Jahren. (22.)
 — Photographie 1912. (22.)
 Rudi Stephan. (16.)
 Heinrich Sthamer. (16.)
 Richard Strauß. Zwei Kinderbilder. (3.)
 — auf einer Probe in Weimar (2 Aufnahmen). (3.)
 — Photographie (1890). (3.)
 Carl Tausig. (4.)
 Sigismund Thalberg. (9.)
 Heinrich Urban. (22.)
 Robert Volkmann. (13.)
 Julius Weismann. (16.)
 Rudolf Werner. (16.)
 Max Zenger. (8.)

Karikaturen:

Bils, Jules Massenet. (18.)
 E. T. A. Hoffmann, Selbstporträt mit Erklärungen. (18.)
 — Handzeichnung. (18.)
 — Der wahnsinnige Kreisler. (18.)
 — Selbstporträt (1821). (18.)
 Limbach, Rossini der fleißige Gärtner. (11.)
 Hans Lindloff, Die zur Disposition gestellten bisherigen Harfenjulen der „Musik“. (10.)
 — Getreues Faksimile des neuentdeckten Briefes von Beethoven an den Papierfabrikanten Johann Nepomuk Bierdimpfl. (10.)
 — Fidi vor dem Rasieren; Fidi nach dem Rasieren. (10.)
 — Oskar Fried. (10.)
 — Wolfgang Amadeus Hinterhuber, genannt Vordermaier. (3 Blatt.) (10.)
 — Richard Strauß. (10.)

Verschiedenes:

Johann Sebastian Bach:

Stuhlanweisung vom Jahre 1732 für die Neue Kirche in Leipzig, mit einer Abbildung der Kirche aus Bachs Leipziger Zeit; Die Neukirche in Leipzig vor der Renovation im Jahre 1879; Die Matthäikirche in Leipzig seit dem Jahre 1879. (9.)
 Bachs Aufenthaltsorte. (13.)

Bayreuther Orchester:

Parsifalprobe des Bayreuther Orchesters von 1882. Nach einer an Ort und Stelle skizzierten Handzeichnung von Heinrich Venzl. (3.)

Ludwig van Beethoven:

Totenmaske von Johan Danhauser. (7.)
 Beethovens Wiener Wohnung im Tiefen Graben. (21.)
 Das Wächtergassel in Wien vom Tiefen Graben aus. (21.)
 Das Beethovenhaus in Penzing bei Wien, Hadikgasse 62. (Zwei Aufnahmen.) (21.)
 Das Beethovenhaus auf der Mülkerbastei 8 in Wien. (21.)
 Die Schreyvogelgasse in Wien. Links: Mülkerbastei 8. (21.)
 Schloß Gneixendorf bei Krems. (21.)
 Gneixendorf bei Krems, Dorfstraße. (21.)

Berlin:

Der Harmonium-Saal. (8.)

- Anton Bruckner:**
Denktafel in den Arkaden der Wiener Universität von Josef Tautenhayn. (15.)
- Collegium musicum in Jena:**
Szenen aus dem Alt-Jenaer Studentenleben: Tanzstunde; Studentenaufmarsch auf dem Markt; Das alte Collegium musicum Jenense in seinem Übungslokal in der „Rose“ (um 1744); Fackelzug am Kreuz; Das alte studentische Collegium musicum vor einem Hause der Johannisstraße ein solennes Vivat bringend. (15.)
- Emile Jaques-Dalcroze:**
Zur Methode Jaques-Dalcroze: Die Tanzenden; Motiv aus den plastischen Gruppenübungen. (15.)
- Franz Liszt:**
Kritik in der Preßburger Zeitung über Franz Liszts erstes Auftreten. (1.)
Franz Liszt konzertiert vor Kaiser Franz Josef I. in Budapest. (1.)
Die Hofgärtnerin in Weimar. (1.)
Die Villa d'Este bei Tivoli. (1.)
Taufmatrikel aus dem Kirchenbuch von Raiding. (2.)
Programm eines Konzerts in Mailand am 18. Februar 1838. (2.)
Über dem Leben geformte Gesichtsmaske (Zwei Aufnahmen). (2.)
Totenmaske. (2.)
Denkmal in Preßburg. (22.)
- Prinz Louis Ferdinand von Preußen:**
Tod des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen bei Saalfeld am 10. Oktober 1806. Nach einem Kupferstich von Couché & Pigeot nach Swebach. (9.)
- Heinrich Marschner:**
Geburtshaus in Zittau. (5.)
Taufeintragung. (5.)
Theaterzettel der Uraufführung des „Vampyr“. (5.)
- Felix Mottl:**
Das Grab Felix Mottls auf dem Waldfriedhof in München. (8.)
- Wolfgang Amadeus Mozart:**
Gedenktafel in der Pfarrkirche in Baden bei Wien. (3.)
Zur Mannheimer Neubearbeitung des „Don Juan“: Garten des Komthur; Bauernhochzeit; Don Juans Park; Festsaal; Vorhalle; Kirchhof; Gastmahl. (17.)
- Otto Nicolai:**
Musikalische Soiree in Berlin am 24. November 1830. Nach einer Bleistiftzeichnung von Prinzess Elisa Radziwill. (2.)
- Gioacchino Rossini:**
Grabdenkmal in Santa Croce in Florenz. (11.)
Denkmal von Marocchetti im Garten des Liceo Rossini in Pesaro. (11.)
- Franz Schubert:**
Die Schule zu Sankt Anna. Nach einem Aquarell von H. Burghart. (24.)
Die alte Schule am Himmelpfortgrund No. 10, heute Säulengasse 3. (24.)
Die alte Schule in der Grünen Torgasse. (24.)
Schloß Zeleuz in Ungarn. Nach einem Aquarell von A. F. Seligmann. (24.)
Einladung zu Schuberts einzigem Konzert. (24.)
Die Anzeige von Schuberts Tod. (24.)
Einladung zur Totenfeyer an Schuberts Vater. (24.)
Einladung des Kirchenmusikvereins zu Sankt Ulrich am Platzl zum Seelenamt am 27. November 1828. (24.)
Einladung des Musikvereins an der Kirche zu Sankt Anna an Ferdinand Schubert, die Direktion einer Messe für Franz Schubert am 18. Januar 1829 zu übernehmen. (24.)
Schädel. (24.)
- Richard Strauß:**
Geburtshaus in München. (3.)
- Richard Wagner:**
Theaterzettel der Uraufführung des „Parsifal“. (19.)
- Der k. k. Redoutensaal in Wien:**
Zeichnung und Stich von Joseph Schütz. (7.)

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALSBAND DES ELFTEN
JAHRGANGS DER MUSIK (1911/12)

- Abendroth, Hermann, 118.
 Abonnementskonzerte (Coblenz) 178.
 Abonnementskonzerte (Zürich) 127.
 Abt, Franz, 113.
 Achsel, Wanda, 175.
 Adam, Adolphe, 47. 48. 120.
 Adler, Guido, 57. 244. 245.
 Adolph, Kläre, 186.
 Agricola, Benedetta Emilia, 138. 139. 140.
 Agricola, Joh. Fr., 138. 139. 140.
 Aischylos 58. 264.
 Alaleona, Domenico, 173.
 Albeke, Fr., 255.
 Albert (Sänger) 317.
 d'Albert, Eugen, 117. 119. 120. 189. 318.
 Alexis, Willibald, 215.
 Alfvén, Hugo, 121. 122. 177. 178. 184.
 Allegri, Gregorio, 122.
 Allg. Deutscher Musikverein 149.
 Alszeghy (Oberregisseur) 116.
 Alt (Musikkritiker) 103.
 Altmann, Wilhelm, 3. 44. 47. 100.
 Altschewski (Sänger) 119.
 Amato, P., 119.
 Ambros, A. W., 169. 173.
 Ander, Aloys, 6. 59. 67. 70. 71. 72. 74.
 Andermann, Alphons, 117.
 Anders (Schriftsteller) 46.
 Andrä (Pianist) 186.
 d'Andrade, Francesco, 176.
 Andreac, Volkmar, 124. 191.
 Andreac (Violoncellist) 121.
 Angerer (Weihbischof) 353.
 Angspach, Erich, 182.
 d'Annunzio, Gabriele, 237.
 Anschütz, Alwin, 181.
 Ansoerge, Conrad, 182. 186. 187. 188.
 Ansoerge, Max, 153.
 Appia, Adolphe, 313.
 Areffn, S. J., 171.
 Arensky, Anton, 182.
 Arion (Brooklyn) 319.
 Arion (Leipzig) 254.
 Arion-Club (Milwaukee) 186.
 Aristoteles 237.
 Armin, George, 170.
 Armster, Karl, 117. 181.
 Arnoldson, Sigrid, 252.
 Aron, Paul, 185.
 Artaria 260. 261. 263. 341.
 Artôt de Padilla, Lola, 182.
 Aschaffenburg, Alice, 122. 181. 190.
 Astroa, Giovanna, 138.
 Aßmayer, Ignaz, 297. 303.
 Auber, D. E., 48. 102. 361.
 Audran, Edmond, 115.
 Auerberg, Kurt, 318.
 Aulin, Tor, 122. 178. 318.
 Aulin-Quartett 318.
 Ausstellung, Musikpädagogische (Leipzig), 254.
 Avrill, Hans, 183.
 Baak, Lina, 180.
 Bach, Johann, 151.
 Bach, Joh. Seb., 27. 30. 32. 33. 41. 112. 123. 124. 126 (B.-Fest in Stuttgart). 149 ff. (Das 6. Deutsche B.-Fest in Breslau). 177. 179. 180. 181. 182. 184. 185. 187. 188. 189. 190. 191. 203. 226. 229. 246. 248. 253. 255. 277. 278. 314. 315 (B.-Fest in Bethlehem, U. S. A.) 354. 355. 365. 367. 379. 380.
 Bach, K. Ph. E., 138. 139.
 Bach-Gesellschaft, Neue, 149. 153.
 Bach-Verein (Posen) 187.
 Bach-Verein, Württembergischer, 126.
 Backhaus, Wilhelm, 180. 319.
 Bacon, Francis, 247.
 Bading, H., 182.
 Bahr-Mildenburg, Anna, 251.
 Baini, Giuseppe, 168.
 Baist, Gottfried, 376.
 Baklanoff, George, 119. 175. 252.
 Balakirew, Mili, 323 ff.
 Balanowska (Sängerin) 119.
 Balder, Arminius, 117.
 Baltz, Johanna, 284.
 Band, Erich, 126.
 Band-Agloda, Olga, 187.
 Bandel, Theodora, 189.
 Bandmann, Toni, 254.
 Bánffy, Graf, 116.
 Bankel, J., 64.
 Barck, Cornelius, 122.
 Barclay Squire, William, 293.
 Bartsch, R. H., 286. 287.
 v. Bary, Alfred, 116. 117. 251. 365.
 v. Bassewitz-Natterer, Marie, 178. 181.
 Bastard, W., 124.
 Batka, Johann, 256.
 Battistini, Mattia, 253.
 Battke, Max, 254.
 Baudelaire, Charles, 235.
 Bauer, Harold, 186.
 Bauernfeld, Eduard, 170. 260. 261. 262. 264. 268. 280. 287. 288. 289. 338. 344. 345. 348. 349. 351. 353.
 Baum, Viki, 288.
 Bay (Pianist) 183.
 Bazin, François, 118.
 Bechstein, Carl, 152.
 Beck, Heinrich, 230.
 Beck, Joh. Nep., 6. 68.
 Beck (Sänger) 228.
 Becker, Gottfried, 175.
 Becker, Hugo, 127. 179.
 Becker, Wilhelm, 181.
 Beermann, Moriz, 280.
 Beer-Walbrunn, Anton, 184.
 van Beethoven, Johann, 192.
 van Beethoven, Karl, 304. 3
 van Beethoven, Ludwig, 42. 47. 64. 102. 110. 111. 114. 121. 123. 124. 126. 145. 147. 149. 158. 159. 160. 173. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192 (Bilder). 204. 215. 216. 217. 227. 229. 246. 256. 262. 263. 265. 272. 274. 275. 277. 278. 282. 287. 288. 290. 294. 297. 298. 302. 304. 318. 339. 342. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 365. 378. 380. 384.
 Beines, Carl, 179.
 Bellini, Vincenzo, 41. 43. 102. 111. 246.
 Bellwid, Emma, 124.
 Bender, Paul, 116. 117. 188.
 Bender-Schäfer, Franziska, 191.
 Bennett, Sterndale, 246.
 Bensch (Dirigent) 188.



- Benzinger, Adolf, 126.
 Berber, Felix, 179. 180.
 Berg, A., 159.
 Berg, Artur, 189.
 Berg (Komponist) 122.
 Berger, Wilhelm, 124. 180.
 Berger (Tsingtau) 255.
 Bergh (Sänger) 178.
 de Bériot, Charles, 113. 254.
 Berl-Lilienfeld, Julia, 188.
 Berlioz, Hector, 46. 47. 48. 51.
 59. 104. 161. 178. 184. 187.
 188. 190. 223. 224. 225. 229.
 230. 245. 253. 318. 326. 327.
 329. 330. 332. 361.
 Bernacchi, Antonio, 145.
 Bertini, Henri, 46.
 Bertram, Theodor, 250. 251.
 Berwald, Franz, 122. 177. 178.
 Besserer, Erika, 185. 188.
 Bianchi 140.
 Bieler, August, 122. 183.
 Bieling, Hermann, 189.
 Biermann, Helene, 255.
 Bing, Albert, 185.
 Birch-Hirschfeld 376.
 Birnbaum, Alexander Z., 126.
 Bischoff, Johannes, 117. 118.
 121.
 Bishop, Henry, 246.
 Bittner, Julius, 252.
 Bizet, Georges, 119. 176.
 Blaauw, Siegfried, 189.
 Blanche, Jacques, 256.
 Bland (Sängerin) 253.
 Bläservereinigung der Karlsruher
 Hofkapelle 187.
 Blech, Leo, 115. 119. 175.
 Bleyle, Karl, 188. 191.
 Bloomfield-Zeissler, Fannie, 186.
 Blume, Hans, 123.
 Blumner, Martin, 177.
 Blüthner, Julius, 152.
 Boccherini, Luigi, 187.
 Bock, Louis, 189.
 v. Bocklet, Karl Maria, 263.
 Bodanzky, Artur, 132. 133. 134.
 135. 252.
 Boehm, Georg, 380.
 Boehm-van Endert, Elisabeth,
 117. 118. 176. 180.
 de Boer, Willem, 127.
 Bogaert, Astère, 177.
 v. Bogner, Frau, 347.
 Böhm, Joseph, 263. 264.
 Böhme, E., 189.
 Boieldieu, F. A., 48.
 Bokemeyer, Elisabeth, 180.
 Bonci, Alessandro, 170.
 Bong, Rich., 170. 286.
 Böppler, Wm., 186.
 Borgo, Agnes, 252.
 Bornemann (Konzertmeister)
 181.
 Borodin, Alexander, 177. 191.
 323.
 de Boron, Robert, 376.
 Bos, Coenraad V., 187.
 Bossi, Enrico, 125.
 Bote, Ed., & Rock, G., 168.
 Botscharow (Sänger) 119.
 Braga 219.
 Brahms, Johannes, 42. 113. 121.
 122. 123. 124. 127 (2. Deut-
 sches B.-Fest in Wiesbaden).
 147. 149. 158. 159. 177. 178.
 179. 180. 181. 182. 183. 184.
 185. 186. 187. 188. 189. 190.
 191. 216. 270. 293. 318. 353.
 355. 366. 378.
 Brandes, Friedrich, 254.
 Brase, Fritz, 255.
 Brauer, Adolf, 30.
 Braun, Karl, 116. 117. 175. 251.
 Braunsfels, Walter, 123. 188.
 Brause, Hermann, 180.
 Brecher, Gustav, 175.
 Breil, S. E., 177.
 Breitenfeld, Richard, 116. 316.
 Breithaupt, R. M., 254.
 Breitkopf & Härtel 7. 15. 16.
 18. 29. 67. 69. 71. 132. 133.
 134. 138. 147. 226. 227. 233.
 353.
 Brendel, Ulrik, 320.
 Brettschneider 228.
 Breuer, Hans, 252.
 Brieger, Eugen, 177.
 Briesemeister, Otto, 252.
 Brinkmann, Rudolf, 316.
 Brola, Jeanne, 117.
 Brosig, Moritz, 151.
 Bruch, Max, 123. 124. 177. 178.
 186. 187. 188. 191. 254.
 v. Bruchmann (Bankdirektor) 289.
 Bruchmann, F., 55.
 Bruckner, Anton, 123. 124. 158.
 159. 177. 185. 187. 191. 273.
 275. 277. 318. 319. 355. 366.
 Brückner, Kathi, 180.
 Brüggemann (Verleger) 268.
 Brühl, Ignaz, 115.
 Brun, Fritz, 177.
 de la Bruyère, Olga, 177.
 Brzezinski, Fr., 184.
 Buers, Willy, 176.
 Buchholz, R. D., 137. 138. 140.
 Buchmayer, Richard, 380.
 Buck, Percy C., 112.
 Buers-Mark, Louise, 118.
 Bühnenverein, Deutscher, 131.
 v. Bülow, Cosima, 4.
 v. Bülow, Hans, 42. 78. 224.
 227. 228. 274. 275.
 Bulwer, Lytton, 60.
 Burchard, Gustav, 284. 285.
 Burghart, H., 384.
 Burk-Berger, Marie, 179.
 Burkhardt, Heinrich, 123.
 Burmester, Willy, 179. 180. 184.
 185. 186.
 Burney, Charles, 145.
 Burrell, Mrs., 32.
 Burrian, Carl, 119. 120. 159.
 Busch, Adolf, 180. 181. 187.
 189.
 Busch, Fritz, 180. 181.
 Busoni, Ferruccio, 121.
 Butts, Julius, 153.
 Büttner-Tartier, Adolf, 191.
 Byron, Lord, 326. 328. 330. 332.
 Byron, May, 288.
 Cäcilia (M.-Gladbach) 124.
 Cäcilia-Trio (Lausanne) 124.
 Cäcilienkonzerte (Münster i. W.)
 186.
 Cäcilienverein (Frankenthal) 189.
 Cäcilienverein (Kaiserslautern)
 188.
 Cäcilienverein (Speyer) 188.
 Cahier, Charles, 116.
 Cahnbley, E., 179.
 Cahnbley-Hinken, Tilly, 179.
 181.
 Caland, Elisabeth, 171. 254.
 Calderon 317.
 Callot, Jacques, 161.
 Callway, Franziska, 117.
 Campagnoli, Bartolomeo, 114.
 Campanini, Cleofonte, 118.
 Capet-Quartett 184.
 Caponsacchi-Jeissler, Marguerite,
 186. 188.
 a cappella-Chor „Jakob Kwast“
 186.
 a cappella-Chor, Schraderscher,
 122.
 a cappella-Chor, Wiener, 159.
 Cappi & Diabelli 293. 294. 297.
 Carl, Markgraf, 137.
 Carloforti, Maria, 253.
 Carlyle, Thomas, 53. 246.
 Carreño, Teresa, 184. 187. 189.
 Carreras, Maria, 188.
 Caruso, Enrico, 119. 170. 208.
 Casals, Pablo, 177. 187. 247.
 Caspar, W., 189. 190.
 de Cavalieri, Emilio, 173.
 Cecilian-Chor (Milwaukee) 186.
 Cerf (Theaterdirektor) 44.
 Chamberlain, H. St., 55. 57. 58.
 Charlé 317.
 Charpentier, Gustave, 119.
 Cherubini, Luigi, 123. 188. 246.
 253.
 Chicago Grand Opera Co. 118.
 120.
 Chmielevsky 116.
 Chopin, Frederic, 127. 147. 179.
 184. 187. 190. 246. 254. 288.
 318. 332.
 Chopin-Verein (Lemberg) 184.

NAMENREGISTER

V

- Chor, Philharmonischer (Leipzig), 183.
 Chor, Philharmonischer (Lübeck), 184.
 Chor, Philharmonischer (Warschau), 126.
 Chorgesangverein (Braunschweig) 122.
 Chorvereinigung, Görlitzer, 179. 180.
 Chrysander, Friedrich, 143. 145. 146. 178.
 Claar, Emil, 316.
 Clapisson, A. L., 48.
 Clarus, Max, 122.
 Clauß, Fr., 231. 232.
 Clemond, Edmond, 186.
 Cloß, Margarete, 189.
 Coleridge-Taylor, Samuel, 186. s. Totenschau XI. 24.
 Combarieu, Jules, 245.
 Concordia (Leipzig) 254.
 Connell, Horatio, 185.
 Cooper, J. F., 347.
 Corbach, E., 185.
 Corelli, Arcangelo, 179.
 Cornelius, Peter, 16. 27. 67. 71. 115. 179. 181. 185. 232. 355.
 Cornelius, Peter (Maler), 269.
 Cortot, Alfred, 179.
 Cossmann, Bernhard, 227.
 Costa, Carl, 286.
 Costa, Michele, 246.
 Couperin, François, 151. 152. 379.
 Courtenay, Vera, 117. 118.
 Courvoisier, Walter, 125.
 Cramer (Hofprediger) 139.
 Croisset 363.
 Croxton, Frank, 319.
 Cruciger, Curt, 118.
 Crusen, Georg, 255.
 Cui, Cesar, 323.
 Culp, Julia, 121. 126. 180. 182. 184. 187. 188.
 Cumberland, Gerald, 288.
 Curti, Franz, 191.
 Czapek (Komponist) 293.
 Czerny, Carl, 378.
 Czerny, Josef, 346.
 Czillag (Sängerin) 6. 18.
 Dahm, Sofie, 123.
 Dahms, Walter, 320. 384.
 Dalmorès, Charles, 119.
 Damaew, Wassili, 119.
 Damrosch, Gebrüder, 124.
 Dannreuther, E., 27. 29.
 Dante 23. 24. 148. 330.
 Darier, Fr., 125.
 Daudet, Alphonse, 362.
 David, K. H., 125.
 David, Ferdinand, 101. 113. 228. 230. 232.
 Dawson, J. W., 245. 246. 247.
 Davison, Max, 117.
 Debogis-Bohy, Louise, 125.
 Debüser, Teny, 123.
 Debussy, Claude, 114. 117. 124. 152. 177. 184. 233 ff. (D. Eine kritisch-ästhetische Studie von Giacomo Settraccioli). 245. 253. 256 (Bild). 316. 368.
 Decker, Jacques, 252.
 Decsey, Ernst, 320.
 Degele, Eugen, 82.
 Dehmel, Richard, 125.
 Dehmlow, Hertha, 177.
 Delibes, Leo, 174.
 Delius, Frederik, 178.
 Denera, Erna, 116.
 Denys, Thomas, 124. 178.
 Deppe, Johanna, 120.
 Deppe, Ludwig, 254.
 Deri, Max, 311. 312.
 Dessauer, Josef, 48.
 Dessoff, Gretchen, 127.
 Dessoir, Susanne, 182.
 Destinn, Emmy, 120.
 Destouches, A. C., 245.
 Deutsch, Otto Erich, 280. 288. 303. 320.
 Devrient, Eduard, 57.
 Diabelli, Antonio, 263. 264. 299. 345.
 Dialler, Franz, 352.
 Dickens, Charles, 245.
 Diestel, Hans, 247.
 Diestel, Meta, 126. 187.
 v. Dietrichstein, Moritz Graf, 300. 320.
 Dietz, Johanna, 188.
 Dimano, Adolf, 253.
 Dingelstedt, Franz, 86. 88.
 Dippel, Andreas, 118. 120.
 Dobrowolska (Sängerin) 119.
 Doeberiner, Christian, 151.
 v. Dohnányi, Ernst, 122.
 Dohrn, Georg, 153.
 Dohrn, Wolf, 313.
 Dolzycki, Adam, 184.
 Donati, Baldassare, 190.
 Donizetti, Gaetano, 229. 246.
 Donner 141. 142.
 Door, A., 296.
 Doret, Gustav, 317.
 Dorlet 141.
 Dorn, Heinrich, 41. 43. 45. 106.
 Dost, Walter, 249.
 Dotzauer, Friedrich, 383.
 Drach, Wilhelm, 44.
 Draeseke, Felix, 191.
 Drousiakina (Sängerin) 119.
 Dumba, Nikolaus, 294.
 Dufay, Guillaume, 150.
 Dufranne, Hector, 119.
 Dukas, Paul, 316.
 Dumesnil, Maurice, 181.
 Duncan, Elisabeth, 154.
 Dunhill (Komponist) 190.
 Durigo, Iona, 124.
 Dussek, J. L., 246.
 Dux, Claire, 177.
 Dvořák, Anton, 114. 124. 126. 147. 159. 161. 177. 182. 186. 187. 270. 319.
 van Dyck, Ernest, 251.
 Ebers, Ida, 255.
 Ebner, Joh. Leopold, 292. 293.
 Ebner, Hofrat Ritter v. Rofenstein, 292.
 Eccard, Johann, 315.
 Eckert, Karl, 5. 7. 9. 10. 11. 12. 14. 15. 16. 17. 18. 79.
 Effenberger, Hans, 289.
 Eger, Paul, 253.
 Eginatjew (Cellist) 188.
 Ehrhart, Jacques, 124.
 Ehrlich, C. F., 43.
 Eichhoff, Dr., 122.
 Eisele, Annie, 189.
 Eisenberger, Severin, 188.
 Eisler, Th., 182.
 Eisner, Bruno, 187.
 Elb, Margarete, 122.
 Elgar, Edward, 181.
 Elitechor der schwedischen Studenten (Upsala) 121. 122. 183.
 Elizza, Elise, 159.
 Elman, Mischa, 182.
 Elmenhorst, Heinrich, 380.
 Emmanuel, Maurice, 245.
 Engel, Werner, 251.
 Engelsberg, E. S., 255.
 Englerth, Gabriele, 182.
 Enke, Otto, 177.
 Epstein, Julius, 291.
 Epstein, Lonny, 124. 188.
 Epp, Albert, 187.
 Erb, Karl, 118. 187.
 Erdős, Richard, 116.
 Erk und Böhme 293.
 Erlebach, Phil. Heinrich, 380.
 Erler, Theodor, 120.
 Erler-Schnaudt, Anna, 186.
 Ernst, Hans, 177.
 Ernst, W., 119.
 Ernst II., Herzog v. Sachsen-Coburg-Gotha, 232.
 Ernst-Albert-Oratorienverein (Coburg) 178.
 Erregots-Busch, Erna, 117. 122.
 Esser, Heinrich, 3 ff. 17. 69. 75. 76. 81. 83. 84. 86. 87. 89. 90.
 Esterhazy, Graf, 284. 384.
 Esterhazy, Karoline Komtesse, 266. 283. 284. 286. 288.
 Euterpe (Braunschweig) 122.
 van Eweyk, Arthur, 186.
 van Eyken, Heinrich, 179. 101.

- Fährmann, Hans, 185.
 Faust, Imanuel, 126.
 Fall, Leo, 115.
 v. Fangh, Freyda, 317. 318.
 Farrar, Geraldine, 115. 120. 186.
 Fauth, Albert, 187.
 Favre, Walter, 122.
 Fay, John, 182.
 Fay, Maude, 116.
 Fedorowa, Sofia, 119.
 Feinhals, Fritz, 116. 170. 175.
 Fehse, H., 120.
 Fels, Joachim, 46.
 Felsner, Frida, 175.
 Feltzer, W. H., 114.
 Fenten, Wilhelm, 178. 186.
 Ferdinand II., König v. Neapel, 176.
 Fest, Max, 253.
 Festspiele, Bayreuther, 250 ff (Bayreuth 1912).
 Fidelia (Speyer), 188.
 Fiedler, Max, 121.
 Fiege, Rudolf, s. Totenschau XI. 24.
 Findelsen, Albin, 383.
 Fischer, Albert, 181. 185.
 Fischer, Bruno, 180.
 Fischer, Richard, 177. 180. 181. 186.
 Fischer-Gentner, Else, 189.
 Fischer-Maretzki, Gertrud, 180. 185. 186.
 Fitzner-Quartett 185.
 Fleischer Edel, Katharina, 118.
 Flesch, Carl, 123. 184. 189.
 Fleischer, Ora M., 186.
 Flith, Elsa, 191.
 Foehr (Harfenist) 122.
 Foerstel, Gertrude, 159. 252. 255.
 Fontane (Verlag) 284.
 Forchhammer, Ejnar, 179.
 Forsell, John, 117. 122. 176. 178.
 Förster, J. B., 127.
 Förster (Architekt) 352.
 Forsyth, Cecil, 168. 169.
 Fortner-Halbarth, Bella, 316.
 Foster, Stephan, 255.
 Fouter 232.
 France, Anatole, 362.
 Franck, César, 179. 185. 253. 380.
 Franck, Joh. Wolfgang, 380.
 Francke Theodor, s. Totenschau XI. 19.
 Francoeur, François, 381.
 Frank, Adolf, 189.
 Frank, M., 189.
 Franke, Fr. W., 188.
 Franz I., Kaiser, 357.
 Franz, Robert, 272. 355.
 Robert Franz-Singakademie (Halle a. S.) 182.
 Frauberger, Irene, 123.
 Frauenchor, Dessoffischer, 127. 179.
 Fredrich-Höttges, Vally, 191.
 Fremstad, Olive, 119. 120.
 Freund, Erna, 180.
 Frey, Emil, 124. 125. 182.
 Friedberg, Karl, 121. 123. 124. 126. 178. 184. 185. 188. 190.
 Friedland, Martin, 181. 182.
 Friedland-Sinn, Käthe, 182.
 Friedman, Ignaz, 182. 187. 189. 318.
 Friedrich, Kaiserin, 143.
 Friedrich I., Großherzog v. Baden, 15.
 Friedrich der Große 137. 141. 143.
 Friedrich Wilhelm IV., König v. Preußen, 168.
 v. Fries, Moritz Graf, 299.
 v. Frimmel, Theodor, 111.
 Fritsch, A., 190.
 Fröhlich, Anna, 352.
 Fröhlich, Josephine, 264. 289.
 Fröhlich, Schwestern, 289.
 Frömmel, Hans, 256.
 Fryer, Herbert, 185.
 Fuchs, Johann, 187.
 Fuchs, Joh. Nep., 353.
 Fuchs, Robert, 161.
 Fuchs, Stanislaus, 118.
 Führich, Karl, 159.
 Funck (Violinist) 185.
 Funck, Therese, 185.
 Furtwängler, Wilhelm, 184.
 Gaa, M., 188.
 Gabrilowitsch, Ossip, 120.
 Gade, Niels W., 180. 227. 383.
 Gadow & Sohn, F. W., 212.
 Galski, Johanna, 120.
 Gachde, Wanda, 180.
 Gaertner, Walter, 175.
 v. Gallenberg, Robert Graf, 294. 296.
 Galli Bibiena, Joseph, 139.
 Galli, Rosina, 119.
 Gänsbacher, Johann, 350.
 Ganz, Rudolph, 124.
 Garcia, Manuel, 111.
 Garden, Katharina, 117.
 Garden, Mary, 119.
 Gareis, Josef, 316.
 Gastoldi, G. G., 190.
 Gatti-Casazza, Giulio, 119. 120.
 Gebler 359.
 Geidel 254.
 Gels, Josef, 116. 175. 253.
 Geisler, Paul, 187.
 Geiß-Winkel, Nicola, 180. 250.
 Geißler, F. A., 367. 368. 369.
 Gelbke, Hans, 124.
 Gellert, Chr. Fürchtegott, 139.
 Gentner, Karl, 316.
 Gerardy, Jean, 247.
 Gerhard 226.
 Gerhardt, Elena, 124. 186.
 Gerhardt, Paul, 191. 380.
 Gering 377.
 Gerl, Franz, 360.
 Germer, Heinrich, 314.
 Gernsheim, Friedrich, 181. 187. 190.
 Gerville-Reache, Jeanne, 119.
 Gesangverein (Olten) 124. 125.
 Gesangverein, Akademischer (Gießen), 179.
 Gesangverein, Allgemeiner (Quedlinburg), 182.
 Gesangverein, Basler, 177.
 Gesangverein, Fröhlicher, 187.
 Gesangverein, Hellwigscher (Görlitz), 179. 180.
 Gesangverein, Jäkelscher, 188.
 Gesangverein, Städtischer (Hagen i. W.), 181.
 Gesangverein der Eisenbahnbeamten (Wien) 159.
 Gesellschaft, Musikalische (Dortmund), 122.
 Gesellschaft, Musikalische (Leipzig), 253.
 Gesellschaft, Philharmonische (Helsingfors), 182.
 Gesellschaft, Philharmonische (New York), 124.
 Gesellschaft der Musikfreunde (Wien) 159. 292. 293. 294. 353.
 Gesellschaft für jüdische Volksmusik (St. Petersburg) 183.
 Geßner, Franz, 125.
 Geyr, Willy, 123.
 Gießwein, Max, 190. 248.
 Gille, Karl, 117.
 Gille (Librettist) 362.
 Glasenapp, C. Fr., 22. 29. 42. 44. 47. 52. 53. 54. 55. 57.
 Gläser, Franz, 44.
 Gläser, John, 115.
 Glazounow, Alexander, 188. 319. 325. 326. 328. 336.
 Glinka, Michael, 119. 183.
 Gluck, Christoph Willibald, 80. 81. 101. 115. 119. 145. 158. 159. 186. 244. 245. 316. 349. 352. 353.
 Gmeiner, Rud., 191.
 Gmür, Rudolf, 181.
 Gobineau, Graf, 54.
 Goebel, E., 117.
 Goethe, Joh. Kaspar, 27.
 Goethe, Johann Wolfgang, 4. 24. 25. 50. 59. 95. 98. 99. 109. 214. 217. 247. 263. 266. 340. 345. 362. 383.
 Goette, Elfriede, 126.

- Göhler, Georg, 177. 183. 191. 253.
 Goldenweiser, Alexander, 123.
 Goldmann, Emy, 190.
 Goldmark, Carl, 120. 161. 181.
 Goldschmidt, Hugo, 173.
 Gollanin, Leo, 185.
 Goltermann, Georg, 255.
 Gombert, Nicolas, 245.
 Goritz, Otto, 119. 120. 317.
 Gorn, Kurt, 122.
 Götschen, G. J., 312.
 Gottlieb, Anna, 360.
 Götz, Maria, 188.
 Götz, Ernst, 187.
 Götz, Marie, 175.
 Götz (Sänger) 232.
 Gounod, Charles, 178. 245. 246. 253. 361.
 Graf, Konrad, 268.
 Grainger, Percy, 127.
 Grammann, Carl, 185.
 Granados, Enrique, 254.
 Granzow, Mac, 255.
 Graun, Karl Heinrich, 138. 139. 140. 141. 142.
 v. Grave, Elsa, 187. 191.
 delle Grazie, M. E., 286.
 Gregori, Ferdinand, 189. 252.
 Greschler, Karl, 177.
 Grétry, A. E. M., 47.
 Grieg, Edvard, 127. 189. 254.
 Grillparzer, Franz, 110. 170. 264. 266. 271. 287. 290. 337. 345. 352.
 Grimm-Mittelman, Berta, 176.
 Grimminger, Adolf, 16.
 Griswold, Putnam, 120.
 Grob, Therese, 286.
 Gröbke, Adolf, 117.
 Groß, Rudolf, 115.
 Grosser, Carl, 125.
 Großmüller (Dirigent) 188.
 Grove, George, 29.
 Grovlez, Gabriel, 249.
 Grumbacher de Jong, Jeannette, 127.
 Grümmer, Paul, 180. 181.
 Grünberg, Frl., 189.
 Grunert, Elsa, 180.
 Grünfeld, Alfred, 128 (Bild).
 Grünfeld, Heinrich, 190.
 Grysunow (Sänger) 119.
 Gudehus, Heinrich, 365.
 Guggenheim, Ludwig, 190.
 Guicciardi, Giulia, 282.
 Guilbert, Yvette, 184.
 Guilmant, Alexandre, 253.
 Gukowa (Sängerin) 119.
 Gulbranson, Ellen, 120. 251.
 Günther-Braun, Walther, 252.
 Günzel, Paul, 186.
 Gura, Eugen, 256.
 Gura, Hermann, 123. 126. 180. 182. 185. 188. 189.
 Gura-Hummel, Annie, 116. 180. 182. 189.
 Gürzenich-Chor 127.
 Gürzenich-Orchester 127.
 Gutheil-Schoder, Marie, 159. 253.
 Gutheim-Poensgen, Mimi, 117.
 Haas, Fritz, 187.
 Haasters-Zinkeisen, Anna, 123.
 Haberl, Benno, 180.
 Habich, E., 252.
 Häckel, Fritz, 188.
 Hadley, Henry, 319.
 Haeberlin, K., 122.
 Hafgren, Lill Erik, 189.
 Hafgren-Waag, Lilli, 117. 189. 250. 252.
 Hagel, Richard, 121. 122. 183.
 Hagen, Mary, 317.
 Hahn, Karl, 177.
 Hahn, R. Edmund, 283. 284.
 Halévy, J. F. E., 11. 47.
 Hallén, Andreas, 122.
 Haller, Gerda, 190.
 Hallwachs, Dr., 82. 83. 89.
 Hamm, Adolf, 177.
 Hammer, Julius, 255.
 Hammerschmidt, Andreas, 190.
 Händel, Georg Friedrich, 120. 124. 141. 143. 146. 177. 178. 179. 182. 183. 185. 186. 187. 246. 248. 365. 379.
 Hansen, Niels, 118.
 Hansen, Peter, 123.
 v. Hansen, Theophilus, 353.
 Hansen-Schultze, Claire, 317. 318.
 Hanslick, Eduard, 5. 71. 75. 197. 235. 245. 291.
 Harrison, Beatrice, 191.
 Harrison, May, 191.
 Harrison (Sänger) 118.
 Hartl, Bruno, 317.
 Hartmann, Georg, 361.
 Haslinger, Tobias, 263. 264. 297. 345.
 Hasse, Joh. Adolph, 141. 179. 364.
 Haßler, Hans Leo, 128 (Bild). 151. 188. 315.
 Hauser, Franz, 28.
 Hauser (Sänger) 68.
 Hänssel, Wilhelm, 254.
 Havemann, Gustav, 182. 189. 190.
 Haydn, Joseph, 123. 124. 158. 159. 177. 179. 180. 182. 183. 185. 186. 190. 227. 246. 287. 288. 302. 346. 352. 365.
 Haydn, Michael, 378.
 Hebbel, Friedrich, 182.
 Heckel, W., 67.
 Hecker, Sigmund, 115.
 Heermann, Hugo, 189.
 Hegar, Frida, 125.
 Hegar, Friedrich, 121. 125. 178. 188. 254.
 Hegar, Johannes, 179.
 Hegedüs, Ferencz, 185. 188.
 Hegyesi, Frl., 188.
 Hegyesi (Violoncellistin) 124.
 Hehemann, Erica, 124.
 Heim, Melitta, 252.
 Hein, Paul, 120. 121.
 Heine, Ferdinand, 49. 103.
 Heine, Heinrich, 45. 181. 339. 340.
 Heinemann, Alexander, 319.
 Heller, Stephen, 45. 48.
 Hellmann, Fritz, 182.
 Hellmesberger, Joseph, 76.
 v. Helmholtz, Hermann, 170.
 Hempel, Frida, 116. 120. 175.
 Hempel, F. C., 123.
 Henke, Walter, 118.
 Henneberg, Joh. Baptist, 360.
 Hennig, Prof., 187.
 Hensel, Heinrich, 116. 117. 252.
 Henselt, Adolph, 104. 226.
 Herbeck, Johann, 353.
 Herbert (Flötist) 177.
 Herder, Joh. Gottfried, 58. 109. 144.
 Herold, Wilhelm, 118. 252.
 Herrmann, Clara, 185.
 Hertz, Alfred, 119.
 Herz, Henri, 46.
 Heß, Heinz, 318.
 Heß, Ludwig, 186.
 Heß, Siegmund, s. Totenschau XI. 22.
 Hess, Willy, 124. 178.
 Hesse, Anna, 186.
 Heuberger, Richard, 283. 304.
 Hevesi, Dr. (Oberregisseur), 116.
 Heymann-Engel, Sophie, 181.
 Hilgermann, Laura, 159.
 Hiller, Ferdinand, 105. 123.
 Hinkley, Allen, 117.
 Hochheim, Paul, 317.
 Hoehn, Alfred, 177.
 Hof- und Domchor, Kgl. (Berlin), 180.
 Höfer, Luise, 120.
 Hoffmann, E. T. A., 135. 183. 254.
 Hoffmann, Karl, 127.
 Hoffmann, R., 320.
 Hoffmann (Theaterdirektor) 8.
 Hofkapelle (Altenburg) 176.
 Hofkapelle (Braunschweig) 121.
 Hofkapelle (Karlsruhe) 187.
 Hofkapelle (Meiningen) 125. 177. 179. 180. 185. 187. 188. 189.
 Hofkapelle (Weimar) 180.
 Hofmann, Alois, 117. 122.
 Hofmann, Heinrich, 189.
 Hofmann, L., 122.

- Hofmeier, Andreas, 185.
 Hofmeister, Fr., 168.
 Hoftheater (Dessau) 115. 117.
 Hohmeier, L., 190.
 v. Holbein 299. 304. 320.
 Holland, Lina, 255.
 Hollenberg, Otto, 120.
 Holmquist, Gustav, 186.
 Holtschneider, Carl, 122.
 Holz, Karl, 264.
 Holzappel, Anton, 292.
 Hölzl, Gustav, 81. 82. 85.
 Hönig, Netti, 268. 269.
 Horaz 183.
 Hothan, Heinrich, 182.
 Hoven, J., 229.
 Hoyer, Karl, 188.
 Hrabé, Joseph, 383.
 Huber, Hans, 125.
 Huber-Cador, Anna, 284.
 Huberman, Bronislaw, 188.
 Hubert, Frau, 333.
 Hummel, Joh. Nep., 301.
 Humperdinck, Engelbert, 54. 115.
 117. 118. 119. 120. 179. 317.
 Hüntén, Franz, 46.
 Hupfeld-Haus 254.
 Huß, Heinrich, 231.
 Hutt, Robert, 116.
 Hüttenbrenner, Anselm, 261. 262.
 297. 298. 299. 303. 304. 352.
 Hüttenbrenner, Josef, 260. 297 ff.
 (Aus J. H.s Schubert-Nachlaß).
 320. 348.
 Hutter, Herman, 188.
 Hüttner, Georg, 122.
 Ibsen, Henrik, 99. 354.
 d'Indy, Vincent, 120.
 Ippolitow-Iwanow, M., 119.
 Iracema-Brügelmann, Hedy, 117.
 178.
 Irrha 298.
 Irvine, David, 59. 60.
 Istel, Edgar, 3. 4. 21. 22. 27.
 77. 89. 128. 175.
 Itier 141. 142.
 Jaëll, Eduard, 298.
 Jäger, C., 64.
 Jäger, Rudolf, 176.
 Janowsky 183.
 Janssen, Julius, 122.
 Jaques-Dalcroze, Emil, 154 ff.
 (Die D.-Schulfeste in Hellerau).
 185. 313. 367 (Noch ein Wort
 zu den Hellerauer Schulfesten).
 378.
 v. Jaunach, J. B. C., 280.
 Jenger, Joh. Baptist, 287. 338.
 Jensen, Adolf, 314.
 Joachim, Joseph, 42. 113. 227.
 230. 269. 355.
 Johann Georg, Kurfürst von
 Sachsen, 128.
 Jolsdorf, Gottfried, 281. 282.
 Jörn, Karl, 175.
 Josef II., Kaiser, 358. 359.
 Josquin 245.
 v. Joukowsky, Paul, 54. s. Toten-
 schau XI. 24.
 Jullien, L. A., 245. 246.
 Jung, Rudolf, 252.
 Junger Männer-Chor (Phila-
 delphia) 319.
 Jürgensen, Peter, 325. 328. 330.
 335.
 Justini 141. 142.
 Jüttner, Oskar, 180.
 Kaempfert, Anna, 125. 190.
 Kahler, Margarethe, 118.
 Kaiser, Alfred, 118.
 Kaiserin-Friedrich-Stiftung 143.
 Kalbeck, Flore, 127.
 Kalbeck, Max, 127.
 Kalinnikow, Wassili, 182.
 Kammerer, Paul, 378.
 Kammermusikabende, Thießen-
 sche. 191.
 Kammermusikvereinigung der
 Kgl. Kapelle (Berlin) 126. 180.
 182. 186.
 Kammermusikvereinigung, Lü-
 becker, 185.
 Kammermusikvereinigung,
 Wormser, 190.
 Kapp, Julius, 50. 51. 256.
 Kappel, Gertrud, 117.
 Karg-Elert, Sigfrid, 191.
 Kase, Alfred, 176. 180. 184. 191.
 255.
 Kastner, Emerich, 4.
 Kaufmann-Franzillo, Hedwig,
 253.
 Kaun, Hugo, 177. 181.
 Kehr, Hans, 117.
 Keldorfer, Marie, 186.
 Keldorfer, Viktor, 159.
 Keller, Gottfried, 125.
 Keller, Otto, 378. 379.
 Kemp, Barbara, 115.
 Kern (Komponist) 255.
 Kerner, Justinus, 218.
 Kerner, Stefan, 116.
 Kerner v. Marilaun, Marie,
 292.
 Kerzmann, Fritz, 317.
 Kes, Willem, 178.
 Kestenberg, Leo, 181.
 Kiebitz, C., 190.
 Klenreich (Verleger) 262.
 Kienzl, Wilhelm, 117.
 Kindler, Hans, 191.
 v. Kinsky, Karoline Fürstin, 338.
 Kirchenchor (Coburg) 178.
 Kirchhoff, Walther, 250.
 Kirchli, Adolf, 159.
 Kirnberger, Joh. Philipp, 138.
 Kirschfeldt, Alfred, 188.
 Kistner, Fr., 226.
 Klamroth, Karl, s. Totenschau
 XI. 24.
 Klaus, Martha, 117.
 Klein, Max, 176.
 Klein (Dirigent) 189.
 v. Kleist, Heinrich, 259.
 Kleitz, Otto, 179.
 Klemetti, Heikki, 183.
 Klengel, Julius, 180. 247.
 Klengel, Paul, 254.
 Klimt, Gustav, 290.
 Klindworth, Karl, 87.
 Klingler, Karl, 121. 188.
 Klingler-Quartett 121. 178. 179.
 182.
 Klinke, H. G., 255.
 Klopstock, Friedrich Gottlieb,
 264. 266.
 Klose, Friedrich, 181.
 Klob, Erich, 27. 28. 55.
 Klughardt, August, 182.
 v. Knigge, A. Frhr., 131.
 Knoch, Ernst, 118.
 Knopp (Sängerin) 228.
 Knote, Heinrich, 116. 118. 170.
 189. 253.
 Knüpfer, Paul, 250. 252.
 Koch, Bertha, 192.
 Koch, Emma, 178.
 Koch, Friedrich E., 128 (Bild).
 Koch, Max, 29. 51.
 Koch, Walter, 182.
 Koch, FrL., 224.
 Koch (Justizrätin) 224.
 Koch (Kammervirtuos) 126.
 Koch (Schauspieler) 142.
 Kochanski, Wacław, 184.
 v. Köchel, Ludwig Ritter, 187.
 de Kock, Paul, 247.
 Koenen, Tilly, 179.
 Koester, Luise, 168.
 Kohmann, Anton, 182. 189. 190.
 v. Komorzynski, Egon, 192.
 König, Meta, 191.
 König, Wilhelm, 188.
 König (Pianist) 123.
 Konservatorium, Hochsches, 114.
 Konservatoriums-Quartett (Dort-
 mund) 122.
 Konzerte, Philharmonische
 (Hagen i. W.), 181.
 Konzerte, Philharmonische
 (Teplitz-Schöna), 189.
 Konzertgesellschaft (Hagen i. W.)
 181.
 Konzertgesellschaft (Krefeld) 123.
 Konzertverein (Gießen) 179.
 Konzertverein (München) 120.
 Konzertverein (M.-Gladbach)
 124.
 Konzertverein (Nordhausen a. H.)
 187.
 Konzertverein (Zittau i. S.) 190.
 Kopp (Fürstbischof) 151.

- Körner, Theodor, 212. 298.
 Korngold, Erich W., 123.
 Korolewicz-Wayda, Frau, 184.
 Korschén, Richard, 316.
 Korwin-Szymanowska, St., 184.
 Kosta (Sängerin) 142.
 Köstlin, Heinrich, 169.
 Kotek, Joseph, 331.
 Kovarovic, Karl, 127.
 Krabbe, Wilhelm, 380.
 Krähmer, Christian, 316.
 Kral, Johann, s. Totenschau XI. 20.
 Kramer, Leopold, 119.
 v. Kraus, Felix, 159. 187.
 v. Kraus-Osborne, Adrienne, 187.
 Krause (Sänger) 168.
 Kraus, Karl August, 188.
 Krehl, Stephan, 310. 311. 378.
 Kreis, Otto, 125.
 Kreisler, Fritz, 127. 173. 191.
 Kreisler, Johannes, 161.
 Kreisler, Lotte, 186.
 Kreißle von Helborn 294. 296.
 Krempe, Sophie, 191.
 Kremser, Edmund, 159. 177.
 Kretschmar, Hermann, 149. 254.
 Kreutzer, Leonid, 180.
 Kriehuber, Josef, 320.
 Krohn, Ilmari, 109.
 Kröhne, Paul, 191.
 Kromolicki, Joseph, 380.
 Kronacher, Else, 175.
 Kronen, Franz, 117.
 Krug-Waldsee, Josef, 189.
 Krüger, Adele, 186.
 Krüger, Else, 120.
 Kruhl, Annie, 252.
 Kruse, Georg Richard, 168.
 Krützschmer (Zeichner) 231.
 Kubelik, Jan, 186.
 Kuffner 345.
 Kuhl-Dahlmann, Ida, 178.
 Kuhlborn, Heinrich, 188. 190.
 Kühn, Ludwig, 187.
 Kuhn, Paul, 116. 189.
 Kuhn-Brunner, Charlotte, 188. 189.
 Kuhnert, Margarete, 120.
 Kullak, Theodor, 128. 256.
 Kummer, Julie, 4. 12. 17.
 Kundmann, Karl, 352.
 Künstlerklaus (Altenburg) 177.
 Kunwald, Ernst, 180.
 Kunzemüller (Komponist) 181.
 Kupelwieser, Leopold, 287. 289. 290. 320.
 Kuper, Emil, 119.
 Kurkapelle (Wiesbaden) 127.
 Kurz, Iiona, 184.
 Kussewitzki-Orchester 123.
 Kutzschbach, Hermann, 180.
 Kwast-Hodapp, Frida, 318.
 Lachner, Franz, 287. 289. 320 (Bild). 341. 346. 347.
 Lachowska, Hedwig, 127.
 Lacombe, Louis, 188.
 v. Ladiges, Th., 188.
 Lafitte, Léon, 180.
 Lalo, Edouard, 178. 179.
 Laloy, Louis, 237.
 Lambrino, Telemaque, 178. 181.
 Lamond, Frederic, 120. 177. 179. 188. 190.
 Lämmerhirt (Flötist) 181.
 Landor, W. S., 288.
 Landowska, Wanda, 152. 153.
 Lange, Aloysia, 144.
 de Lange, Samuel, 126.
 Langer, Hermann, 254.
 Langguth, H., 185.
 Langrich, Anna, 186.
 Lanz, Josef, 347.
 Lattermann, Theodor, 175.
 Lauber, Joseph, 124.
 Lauchert (Maler) 192.
 Laugs, Otto, 182.
 Laugs, Robert, 181. 188.
 Launis, Armas, 109.
 Lauprecht van Lammén, Mientje, 124.
 Lazanski, Elinor Komtesse, 284.
 Leander-Flodin, Adée, 182.
 Leclair, Jean-Marie, 381.
 Leconte de Lisle 361.
 Lederer, Felix, 252.
 Lederer-Prina, Felix, 186.
 Leffler-Burckard, Martha, 253.
 Lefevre 142.
 Leginska, Ethel, 189.
 Lehár, Franz, 115.
 Lehrergesangverein (Coburg) 178.
 Lehrergesangverein (Görlitz) 179. 180.
 Lehrergesangverein (Leipzig) 177.
 Lehrergesangverein (Lübeck) 185.
 Lehrergesangverein (Zwickau i. S.) 191.
 Leidesdorf, M. J., 264. 293. 294. 295. 296. 304. 345.
 Leisner, Emmy, 189.
 Leitmayer, Michael, 337.
 Leitner, Carl Gottfried, 264. 266. 338.
 Lenau, Nikolaus, 186.
 Lendvai, Erwin, 177.
 Lentz-Thomsen, Lisbeth, 123.
 Leroy, M., 181.
 Lert, Ernst, 176.
 Leschetitzky, Theodor, 186.
 Leßmann, Eva, 177. 180.
 Leucht, R., 189. 190.
 Leuer, Hubert, 175.
 Leupold, A. W., 174.
 Levi, Hermann, 90. 133. 134.
 Levit, J., 296.
 Lewy 264.
 Lhévinne, Joseph, 186.
 Lichtwark, Karl, 185.
 Liadow, Anatol, 336.
 Liapounow, Sergei, 323.
 Lieberkühn 139.
 Liebert, Elsa, 122.
 Liederkranz (Frankenthal) 189.
 Liedertafel (Bromberg) 177.
 Liedertafel (Gotha) 180.
 Liedertafel (Krefeld) 123.
 Liedertafel (Pforzheim) 187.
 Liedertafel (Speyer) 188.
 Liedertafel (Worms) 190.
 Liedertafel, Braunschweiger, 122.
 Liedertafel, Görlitzer, 180.
 Liljefors (Komponist) 122.
 Liljequist, Signe, 182.
 Lillo 137.
 Liman, Hans, 175.
 Lind, Jenny, 170. 246.
 Lindblad, A. F., 122.
 Lindemann, Fritz, 177.
 Lindenberg, Emma, 181.
 Lindenhan (Musikdirektor) 187.
 Lindner, Edwin, 55.
 Lindner, Joh., 64.
 Linke, Walter, 190.
 Linke 263. 264.
 Lion, Klara, 190.
 Listopadow, A. M., 171.
 Liszewsky, Tilmann, 116. 175.
 Liszt, Cosima, 19.
 Liszt, Franz, 31. 51. 55. 56. 59. 104. 108. 120. 123. 124. 126. 147 (Das L.-Jahr 1911/12). 148. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 196. 205. 217. 223 ff (Aus Weimars musikalischer Glanzzeit. Mit mehreren unveröffentlichten Briefen F. L. s.). 253. 254. 255. 256 (Bild). 272. 303. 318. 327. 332. 354.
 Litzinger, Peter, 186.
 Litzmann, Berthold, 106. 108.
 Liwschitz, Raja, 182.
 Lobe, Joh. Chr., 229. 230.
 Lobstein 46.
 Lochbrunner, Ernst, 127.
 Loewe, Carl, 189. 212. 213. 214. 215. 216. 218. 219. 221. 222. 319. 382.
 Loewenfeld, Hans, 176.
 Lohfing, Max, 117. 118.
 Lohse, Otto, 115.
 London Symphony Orchestra 121. 124. 186.
 Lorenz, Alfred, 178. 181.
 Lortzing, Albert, 168.
 Löscher (Konzertmeister) 187.
 Losen, Maria The, 120.
 Lotze-Holz, Frau, 191.
 Louis, Auguste, 296.

- Louis, Rudolf, 28. 110. 190.
 Louis-Philippe, König, 45.
 Löwe, Ferdinand, 115. 161.
 Löwenfeld (Komponist) 115.
 Lucca, Pauline, 168. 246.
 Ludwig II., König, 52. 55. 57.
 77. 89.
 Ludwig, Paul, 123.
 Ludwig, Val., 191.
 Luib, Ferdinand, 291. 292. 303.
 304.
 Lully, J. B., 237.
 Lurtz, O., 191.
 Lusakowska, Janina, 184.
 Lux, J. A., 170. 286. 287.
 de Lys, Edith, 252.
 Macfarren, G. A., 246.
 Madrigalvereinigung, Barthsche,
 126. 187.
 Maeterlinck, Maurice, 236.
 Mahler, Gustav, 122. 124. 158.
 160. 161. 178. 179. 189. 190.
 206. 248. 252. 316. 319. 366.
 Maier, Paul, 175.
 Maifestspiele (Lübeck) 118.
 Maifestspiele (Prag) 252.
 Maikl, Georg, 159.
 Mainville Fodor (Sängerin) 296.
 Mair, Franz, 352.
 Malata, Oskar, 189.
 Malibran, Maria, 170.
 Malkin, Joseph, 185.
 Malten, Therese, 365.
 Mandl, Richard, 161.
 Mandyzewski, Eusebius, 292.
 353.
 Männerchor (Kaiserslautern) 188.
 Männerchor (Leipzig) 183. 254.
 255.
 Männerchor (Magdeburg) 182.
 Männerchor (Zweibrücken) 188.
 Männergesangverein (Pforzheim)
 187.
 Männergesangverein (Wien) 159.
 255. 353.
 Männergesangverein (Zwickau
 i. S.) 191.
 Mantius, Eduard, 168.
 Mara-Schmeling, Gertrud, 143.
 144.
 Marcel, Lucille, 189.
 Marie, Prinzessin v. Wittgenstein,
 224.
 Marienkirchenchor (Zwickau i. S.)
 191.
 Marinelli (Theaterdirektor) 357.
 Markus, Desider, 116.
 Marburg, Fr. Wilhelm, 30. 138.
 139. 347.
 Marschalk, Max, 177.
 Marschner, Heinrich, 212. 213.
 214. 222. 382.
 Marteau, Henri, 122. 177. 178.
 180. 182. 187. 318.
 Marteau-Quartett 122.
 Martin, Emma, 120.
 v. Marton, W., 256.
 Marx, A. B., 216.
 Marx, Mizzi, 177.
 Massary, Fritz, 317.
 Massenet, Jules, 120. 361 ff.
 (J. M. †). Totenschau XI. 23.
 Masson, Paul-Marie, 245.
 Materna, Amalie, 64. (Bild).
 Mattei, Abbate, 27.
 Matthay 254.
 Matthes, Heinrich, 283.
 v. Matthisson, Friedrich, 298.
 Matzenauer, Margarete, 118. 120.
 Maurice, Pierre, 245.
 Mauthner, Fritz, 367.
 May, John, 122.
 Mayer, Heinz, 189.
 Mayerhofer v. Grünbühel 288.
 338.
 Mayer-Mahr, Moritz, 190.
 Mayer-Olbrich, Marie, 122.
 Mayr, Richard, 159. 251.
 Mayrhofer, Johann, 297. 298. 320.
 Max, Hans, 282.
 Medwedjeff, Direktor, 183.
 Medwedjeff, Frau, 183.
 Mehlhorn, Verlag, 284.
 Meilhac, Henri, 362.
 Melcer, Henryk, 126. 184.
 Melzer, S., 256.
 Mendelssohn, Arnold, 177. 183.
 Mendelssohn Bartholdy, Felix,
 48. 59. 104. 105. 106. 114.
 122. 123. 124. 148. 157. 178.
 180. 184. 186. 190. 227. 245.
 246. 247. 273. 343. 381.
 Mendelssohn-Club (Philadelphia)
 319.
 Mendès, Catulle, 363.
 Mennicke, Carl, 180.
 Menzinsky, Modest, 175.
 Mercure Musical 245.
 Merowitsch, Alfred, 182.
 Meser, C. F., 14. 79.
 Messchaert, Johannes, 127. 151.
 153. 187.
 Mészáros, Emerich, 116.
 Metzger, Ottilie, 117. 175. 187.
 Metzler, Luise, 190.
 Meyer, Christine, 177.
 Meyer, Hans, 176.
 Meyer, Heinrich, 122.
 Meyer, Mathilde, 52.
 Meyerbeer, Giacomo, 11. 45. 46.
 47. 51. 102. 111. 175. 245.
 246.
 Meyer-Dustmann, Marie Luise,
 5. 6. 17. 70. 71. 72. 75.
 Meyerhoffer (Sänger) 68. 85.
 Meyer-Radon, Walter, 177. 182.
 Meyers Konversationslexikon
 111.
 v. Meysenbug, Malwida, 69.
 Meytschik, M., 123.
 Middelschulte, W., 185.
 Mikorey, Franz, 115. 117. 182.
 v. Mildenburg, Anna, 115.
 Miler, Bozo, 317.
 Miller, William, 117. 159.
 Mingotti (Theaterdirektor) 118.
 Mitterwurzer, Anton, 82.
 Moest, Rudolf, 117. 118.
 Moguilewski, Alexander, 123.
 Möhl-Knabl, Marie, 120.
 v. Mojsisovics, Roderich, 191.
 Molière 138.
 Moniuszko, Stanislaw, 128.
 (Bild).
 Monnaie-Oper 115.
 Monrad, Cally, 182.
 Monteverde, Claudio, 236. 383.
 Moor, Emanuel, 181.
 Moran, Dora, 187.
 Morawski, Eugen, 184.
 Morax, René, 316.
 Morena, Berta, 115. 175.
 Mörike, Eduard, 136.
 Morlacchi, Francesco, 101.
 Mormann, Berthold, 281.
 Morny, Graf, 379.
 Mors, Richard, 177.
 Moser, Andreas 113.
 Moszkowski, Moriz, 254.
 da Motta, José Vianna, 254.
 Mottl, Felix, 115. 248.
 Mottl-Faßbender, Zdenka, 116.
 252.
 Moussorgsky, Modest, 183. 323.
 Mozart, Leopold, 27.
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 29.
 104. 117. 120 (M.-Schubertfest
 in Baden-Baden). 121. 123. 125.
 126. 131. 134. 135. 136. 144.
 145. 147. 149. 158. 159. 175.
 177. 179. 180. 181. 182. 184.
 185. 187. 188. 189. 202. 216.
 227. 244. 246. 259. 260. 277.
 283. 288. 297. 298. 302. 318.
 343. 351. 353. 358. 359. 360.
 365. 378. 384.
 Mozart, W. A. (Sohn), 347.
 Mraczek, Gustav, 317.
 Mrowka (Tsingtau) 255.
 Muck, Carl, 121. 251.
 Müermann, Fritz, 181.
 Mühlfeit (Buchhändler) 303.
 Müllenhoff, Karl, 376.
 Müller, Adolf, 188.
 Müller, Ed., 253.
 Müller, Georg, 291.
 Müller, Gustav, 186.
 Müller, H., 79.
 Müllner, Hans, 189.
 Müller, Karl, 120.
 Müller, Wilhelm, 376.
 Müller-Brunow 189.

- Müller-Reuter, Theodor, 123.
Munter, Friedrich, 179.
Munzinger, Carl, 125.
Munzinger, Edgar, 125.
Musical World 247.
Musikfest, Schwedisches (Bückeburg), 177.
Musikfest, Schwedisches (Dortmund), 122.
Musikfestwoche, Wiener, 158 ff.
Musikgesellschaft (Worms) 190.
Musikgesellschaft, Allgemeine (Basel), 177.
Musikgesellschaft, Internationale, 149.
Musikgesellschaft, Kaiserlich-Russische, 323. 336.
Musikverein (Dortmund) 122.
Musikverein (Düsseldorf) 122.
Musikverein (Edenkoben) 189.
Musikverein (Gotha) 180. 181.
Musikverein (Göthenburg) 318.
Musikverein (Halberstadt) 182.
Musikverein (Kai-erslautern) 188.
Musikverein (Landau) 189.
Musikverein (Lemberg) 184.
Musikverein (Milwaukee) 185.
Musikverein (Münster i. W.) 186.
Musikverein (Pforzheim) 187.
Musikverein (Stettin) 125.
Musikverein (Zwickau i. S.) 191.
Mysz-Gmeiner, Lula, 191.
Nagel, Albine, 180.
Nagl (Sängerin) 317.
Nahm, Heinrich, 177.
Napoleon I., Kaiser, 245.
Napoleon III., Kaiser, 230.
Nast, Minnie, 175. 176. 180. 187. 317.
Nationalsängerfest des Nord-östlichen Sängerbundes, XXIII. (Philadelphia), 319.
Natterer, Josef, 178. 181.
Naturtheater (Zoppot) 317.
Naumann, Otto, 188.
Nedbal, Oskar, 161.
Neitzel, Otto, 191. 192 (Bild).
Neschdanowa, A., 119.
Nestroy, Johann, 360.
Neuhaas, Julie, 317.
Neumann, Angelo, 53. 115. 253.
Neumann, Franz, 180.
Neumann, Matthieu, 188.
Newman, Ernest, 59.
Ney-Bürde, Jenny, 17.
Nicholls, Agnes, 118.
Nicodé, Jean Louis, 187. 191.
Nicolai, Otto, 168.
Niemann, Albert, 17.
Niepel, E., 177.
Nießen, Wilhelm, 186.
Nietzsche, Friedrich, 93. 94. 355.
Niggli, Fritz, 127.
Nikisch, Arthur, 121. 124. 159. 186.
Nikolai-Gesangverein (Reval) 188.
Nilsson, Christine, 170.
Noë, Oskar, 253. 312.
Noordewier-Reddingius, A., 177. 178.
Norman, Ludwig, 122.
Nottebohm, Gustav, 293. 294.
Nougouès, Jean, 120.
Novák, Vítězslav, 127. 159.
Nowak, Otto, 290.
Nowowiejski, Felix, 126. 182.
Ober, Margarethe, 117.
Obersteiner, Helene, 295.
Oesterlein, N., 28.
Offenbach, Jacques, 317.
Ohlhoff, Elisabeth, 126. 178. 185.
Ojanperä, Abraham, 182.
Olenin, Peter, 119.
van Oort, Hendrik, 177.
Oper, Kgl. (Budapest), 116.
Opernfestspiele (Hannover) 117.
Opernfestspiele (Köln) 175.
Opernhaus, Kaiserl. (Moskau), 119.
Oratorienquartett, Berliner, 179.
Oratorienverein (Augsburg) 120.
Oratorienverein (Freiburg i. B.) 179.
Orchester, Philharmonisches (Berlin), 126. 180.
Orchester, Philharmonisches (Dortmund), 122. 178.
Orchester, Philharmonisches (Zwickau i. S.), 191.
Orchester, Städtisches (Krefeld), 123.
Orchester, Städtisches (Nordhausen a. H.), 186.
Orchesterverein, Leipziger, 253.
Orchestervereinigung (Gotha) 181.
Ormsky, Frank, 186.
Orphei Söhne (Upsala) 183.
Orpheus (Zittau i. S.) 191.
Osborn-Hannah, Jane, 119.
v. d. Osten, Eva, 116. 118. 317.
v. Othegraven, August, 188.
Ott (Dirigent) 188.
Ottfried s. Joldorf.
Otto, Max, 117.
Oxenford, John, 247.
Pachelbel, Johann, 151.
Pachler, Dr., 262.
Pachler-Koschak, Marie, 338.
de Pachman, Wladimir, 319.
Paër, Ferdinando, 246.
Paësiello, Giovanni, 244.
Paganini, Nicola, 179. 205. 268.
Palitzin, J., 119.
Pallenberg, Max, 317.
Palmgren, Selim, 182.
Palestrina, Giovanni Pierluigi, 145. 180. 253.
Pankow-Maybauer (Sängerin) 182.
Panofka 339.
Panzner, Karl, 122. 123. 125.
Papsdorf, Paul, 176. 177.
Parker, Horatio, 120.
Parker, Robert, 118.
Parlow, Kathleen, 319.
Pasdeloup, J. E., 361.
v. Paszthory, Gisella, 191.
v. Paszthory, Palma, 191.
Patti, Adelina, 170. 246.
Pauer, Max, 120. 126.
Paul, Jean, 280.
Paul, Willy, 117.
Paulus (Leipzig) 254.
v. Päumann, Frhr., 282.
Payer, Hieronymus, 293.
Pedrell, Felipe, 254.
Pelz, Hans, 181.
Pembaur, Josef, 182. 188. 191. 254. 378.
Pennauer (Verleger) 345.
Pennarini, Alois, 118.
Percy 109.
Pergolese, Giovanni Battista, 118. 182. 383.
Perron, Carl, 365.
Peters, C. F., 226. 300. 303. 304.
Peters, Karl, 31.
Peterson-Berger, Wilhelm, 122. 178.
Petri, Egon, 121.
Petri-Quartett 123. 180.
Petschnikoff, Alexander, 180. 181. 187.
Petschnikoff, Lili, 180. 181. 187.
Pfaff, Else, 123.
Pfeiffer, Aug., 188.
Pfeiffer, Carl, 118.
Pfeiffer (Violoncellist) 255.
Pfitzner, Hans, 118. 179. 184. 254.
Philadelphia-Orchester 318. 319.
Philharmonie (Görlitz) 179. 180.
Philipp (Tsingtau) 255.
Philippi, Maria, 124. 153. 177. 180.
Philosophowa, Valentine, 123.
Piening, Karl, 185.
Pierné, Gabriel, 253.
Pitt-Chatham, William, 188.
Plaichinger, Thila, 190.
Planer, Minna, 19. 44.
Plaschke, Friedrich, 116. 177.
Plantin (Zahlmeister) 304.
Playfair, Elise, 182.
Plotnikow, E., 119.
Pohl, Johanna, 232.
Pohlig, Karl, 318. 319.
Politz, Stephanie, 253.
Pollak, Egon, 176.

- da Ponte, Lorenzo, 133. 135.
 Porges, Heinrich, 77.
 Post-Quartett, Brüder, 187.
 Powell, Maud, 124. 186.
 Pozsonyi, Ernst, 189.
 Praetorius, Michael, 315.
 Preissig, Emil, 120.
 Preuß, J. D. E., 143.
 Prévost, Abbé, 362.
 Preyer, Gottfried, 297.
 Probst (Verleger) 265.
 Prömler, Josef, 123.
 Protheroe, Daniel, 186.
 Puccini, Giacomo, 117. 118. 119. 120.
 Pugno, Raoul, 184.
 Pujol, J. B., 254.
 Pyle, Wynni, 126.
 Pyrker, Ladislaus, 264.
 Quartett, Kronbauersches, 179.
 Quinlan Opera Company 117.
 Quintilian 237.
 Raabe, Peter, 180.
 Raaff, Anton, 144. 145.
 v. Raatz-Brockmann, Julius, 124. 318.
 Rabich, Ernst, 180.
 Rabl-Kristen, Hermine, 252.
 Rachmaninoff, Sergei, 123.
 Radecke, Robert, 225. 230. 255.
 Radziwill, Fürst, 168.
 Raff, Joachim, 192 (Bild). 224. 225. 226. 228.
 Raffael 259.
 Rahlwes, Alfred, 182.
 Rahner, Hugo, 187.
 Raillard, Direktor, 183.
 Rameau, J. Ph., 151. 152. 379.
 Ramler, Karl Wilhelm, 138. 139.
 Randhartinger, Benedikt, 303.
 v. Rappe, Signe, 122.
 Raschorn, P., 126.
 Rasse (Kapellmeister) 177.
 Rastrelli, Joseph, 101.
 Raudnitz, Julian, 285.
 Ravel, Maurice, 114. 174.
 v. Reber, Franz, 237.
 Rebner, Adolf, 179.
 Rebner-Quartett 120. 179.
 Redslob 229.
 Reger, Max, 112. 120. 123. 124. 125. 147. 177. 179. 180. 184. 185. 187. 188. 189. 191. 248. 319. 366. 380.
 Rehberg, Willy, 378.
 Reich, Elsa, 122.
 Reichardt, Joh. Friedrich, 145.
 Reichelt, Kurt, 60.
 Reichert, Johannes, 189. 191.
 Reichwein, Leopold, 187.
 Reiß, Fritz, 123.
 Reifner, Vincenz, 188.
 Reimers, Paul, 123. 125. 127.
 Reinhardt, Max, 154. 317.
 Reinhold, Artur, 191.
 Reinecke, Carl, 254.
 Reinick, Robert, 218.
 Reisinger, Franz, 117. 122.
 Reiß 119. 120.
 Reißiger, Karl Gottlieb, 183.
 Reiterer, Ernst, 117.
 Reitz, Robert, 180.
 Rellstab, Ludwig, 44. 264. 339.
 Renaud, Maurice, 120.
 v. Reuß, Prinz, 120.
 Reuß-Belce, Luise, 252.
 Rézillot, Gabrielle, 255.
 v. Reznicek, E. N., 187.
 Rheinberger, Joseph, 123.
 Riccius, A. F., 225. 226. 227. 229. 230.
 Richault (Verleger) 295.
 Richter, E. F., 190.
 Richter, Hans, 80. 82. 83. 121. 250.
 Ricordi, Giulio, 128 (Bild) s. Totenschau XI. 19.
 Riebensahm-Werther (Sängerin) 182.
 Riedel, Hermann, 122.
 Riedel, Wolfgang, 122.
 Riedel-Verein 183. 253.
 Rieder, Aug. Wilh., 320.
 Rieder, Johann, 350.
 Riemann, E., 189.
 Riemann, Hugo, 110. 111. 173. 244. 247. 379.
 v. Riesenmann, Oskar, 123.
 Rilke, R. M., 181.
 Rimsky-Korsakow, Nikolai, 119. 126. 183. 186. 323. 326. 328. 335. 336.
 Rinna v. Sarenbach, Ernst, 344. 347. 348.
 Ripper, Alice, 182. 378.
 Rist, Johann, 379.
 Ritter, Alexander, 181. 189.
 Ritter, Felix, 178.
 Ritter, Karl, 56.
 Ritter (Sänger) 317.
 Rochlitz, Joh. Friedrich, 134.
 Röckl, S., 55.
 Rodin, Auguste, 204.
 Roemer, Matthäus, 188. 191.
 v. Roessel, Anatol, 191.
 Roger-Ducasse 253.
 Röhmeyer, Clara, 187.
 Röhmeyer, Theodor, 187.
 Rolland, Romain, 173. 235. 236.
 Rolle, Joh. Heinrich, 140.
 Roller, Alfred, 316.
 Romberg, Andreas, 301. 302.
 Romberg, Bernhard, 302.
 Röntgen, Engelbert, 124.
 Roos, K., 188.
 van Rooy, Anton, 116. 120. 250. 251. 252.
 Rosenhain, Jakob, 48.
 Rosenthal, Friedrich, 132. 135.
 Rosenthal (Lübeck) 185.
 Rossini, Gioacchino, 27. 46. 102. 246. 296.
 Rotal, Lilli, 185.
 Röthlisberger, Yvonne, 125.
 Rottenberg, Ludwig, 316.
 Rousseau, J. J., 20. 128 (Bild). 237.
 Rubenbauer, Frau, 189.
 Rubinstein, Anton, 177. 323.
 Rubinstein, Artur, 184.
 Rubinstein, Josef, 42.
 Rückbeil-Hiller, Emma, 126.
 Rücklos, Heinrich, 189.
 Rüdell, Hugo, 179. 180. 250.
 Rudolph, A., 182.
 Rüsche-Endorf, Cäcilie, 118.
 Rust, Wilhelm, 32.
 de Ryter-Korver, J., 185.
 Saatweber-Schlieper, Ellen, 178. 179.
 Sacks, Woldemar, 183.
 Sagebiel, Fr., 178.
 Sahla, Anna Ruth, 178.
 Sahla, Richard, 178. 191.
 Saint-Saëns, Camille, 119. 122. 127. 147. 174. 177. 178. 191. 253. 327. 380.
 Salein, Hans, 117.
 Salieri, Antonio, 283. 303. 356. 359.
 Saltzmann-Stevens, Minnie, 119. 252.
 Salvi, M., 67. 71. 72. 75. 79. 80.
 Samuelsen, Maja, 189. 190.
 Sanden, Aline, 117. 176.
 Sängerbund (Brooklyn) 254.
 Sängerbund (Mannheim) 188.
 Sängerbundesfest, 8. Deutsches (Nürnberg), 255.
 Sängerkranz (Coburg) 178.
 Sängerkranz (Pforzheim) 187.
 Sängerkreis (Zwickau i. S.) 191.
 Saradschew, Constantin, 119.
 Sauer, Emil, 180. 190.
 Sauer & Leidesdorf 293. 294. 295.
 Scarlatti, Alessandro, 383.
 Scarlatti, Domenico, 249.
 Scaria, Emil, 64 (Bild).
 Schabbel-Zoder, Anna, 117. 188. 189. 252.
 Schad 221.
 Schäfer, K. 182.
 Schaffgotsch, Graf, 137.
 Schale (Kammermusiker) 142.
 Schaliapin, F., 119.
 Schalk, Franz, 159.
 Schaper, Fritz, 64.
 Scharwenka, Philipp, 177.
 Scharwenka, Xaver, 187.
 Schattschneider, Arnold, 177. 180.
 Schauer-Bergmann, Martha, 188.

- Scheel, Fritz, 318.
 Scheibler, Ludwig, 295.
 vom Scheidt, Selma, 181.
 Scheinpflug, Paul, 120. 124. 366.
 Schellmann, Albert, 292.
 Schemann, Ludwig, 54.
 v. Schenck, Richard, 118.
 Scherer, Josef, 117.
 Schering, Arnold, 173. 244. 379.
 Schicht, Joh. Gottfried, 190.
 Schickh, Johann, 337. 338. 351.
 Schiedermaier, Ludwig, 356.
 Schiering, Adolf, 176. 177.
 Schikaneder, Emanuel, 110. 356 ff
 (Zum Gedächtnis Sch.s).
 Schilbach 117.
 Schiller, Friedrich, 58. 266. 311.
 354.
 Schilling, Walter, 185.
 Schillings, Max, 123. 126. 178.
 179. 181. 184.
 Schimon, F., 256.
 Schindewolf, Else, 255.
 Schindler, Anton, 246. 346.
 Schirmeisen 377.
 Schladebach, Julius, 104.
 Schlechta 339.
 Schlegel, A. W., 58.
 Schlegel, J. E., 137.
 Schleiermacher, F. D. E., 168.
 Schlemüller, Hugo, 178.
 Schlesinger, M., 45. 46.
 Schmalhausen, Lina, 223.
 Schmedes, Erik, 252.
 Schmedes, Paul, 124. 181.
 Schmid, Jos., 188.
 Schmid, Julius, 289. 320.
 Schmid-Lindner, August, 188.
 Schmidt, Felix, 255.
 Schmidt, Leopold, 127.
 Schmidt, Willy, 177.
 Schmidt, W., 191.
 Schmidt, Dr. (Sänger), 6. 18.
 Schmidt-Badekow, Alfred, 185.
 Schmidt-Haym (Sängerin) 182.
 Schmiedel, A., 337.
 Schmitt, Friedrich, 169.
 Schmitt, Julius, 189.
 Schmitz, Eugen, 110.
 Schmueller, Alexander, 120. 185.
 Schnabel, Artur, 127. 181. 189.
 190.
 Schnaudt-Erlor, Anna, 188.
 Schneider, Louis, 236. 237.
 Schneider, Theresia, 350.
 Schneider, Walter, 316.
 Schnorr von Carolsfeld, Ludwig,
 23. 57. 72. 75.
 Schnorr von Carolsfeld, Malwina,
 72.
 v. Schober, Franz, 266. 287.
 288. 338. 344. 345. 347. 348.
 349. 350. 352. 384.
 Schoberlechner, J. K., 352.
 Schoeck, Othmar, 125. 127.
 Scholander, Lisa, 182. 188.
 Scholander, Sven, 182. 188.
 Schöll, Hedwig, 181.
 Schönauer (Universitätspedell)
 298.
 Schönberg, Arnold, 159. 161. 170.
 Schönmann, Joh. Friedrich, 140.
 Schönleber, Philipp, 176.
 v. Schönstein, Karl Frhr., 338.
 Schopenhauer, Arthur, 97. 98.
 Schörry (Dirigent) 188.
 Schott, Bernhard, 265. 266. 267.
 Schott, Franz, 3. 4. 15. 17. 69.
 75. 76. 77. 78. 81. 84. 86.
 87. 90.
 Schott, Ottilie, 180.
 Schott's Söhne, B., 3. 64. 102.
 231.
 Schramm, Hermann, 116.
 Schramm, Paul, 188.
 Schreck, Gustav, 190.
 Schreiber, Frieda, 118.
 Schreker, Franz, 159. 316. („Der
 ferne Klang“. Uraufführung
 in Frankfurt a. M.)
 Schreyer, Johannes, 110.
 Schrödter, Ilse, 181.
 v. Schroeder, Leopold, 376. 377.
 Schubart, Ch. F. D., 384.
 Schubert, Andrä, 350.
 Schubert, Anna, 350.
 Schubert, Anton, 350.
 Schubert, Elisabeth, 350.
 Schubert, Ferdinand, 273. 344.
 345. 346. 347. 348. 349. 350.
 351. 384.
 Schubert, Franz (Vater), 348.
 349. 350. 351. 352. 384.
 Schubert, Franz, 120 (Mozart-
 Sch.-Fest in Baden-Baden).
 121. 122. 123. 127. 158. 159.
 170. 177. 178. 179. 180. 182.
 183. 184. 187. 188. 189. 190.
 191. 212. 213. 227. 254. 255.
 259 ff (F. Sch. Schlußkapitel
 der neuen Sch.-Biographie. I.).
 280 ff (Sch. in Dichtung und
 Malerei). 291 ff (Fünf unbe-
 kannte Ecomsaisen von Sch.).
 297 ff (Aus Josef Hütten-
 brenners Sch.-Nachlaß) 312.
 318. 320 (Bilder). 337 ff (F.
 Sch. Schlußkapitel der neuen
 Sch.-Biographie. Schluß). 378.
 384 (Bilder).
 Schubert, Ignaz, 350. 351.
 Schubert, Josefa, 347. 350.
 Schubert, Karl, 262. 350.
 Schubert, Marie, 350.
 Schubert, Theresia, 350.
 Schubertbund (Wien) 159. 352.
 v. Schuch, Ernst, 121. 364 ff
 (Zum 40jährigen Jubiläum
 seiner Dresdener Wirksamkeit).
 367.
 Schuch (Schauspieldirektor) 137.
 139. 140. 141. 142.
 Schulz, Heinrich, 189. 250.
 Schulze, Ernst, 266.
 Schumacher, R., 185.
 Schumann, Clara, 42. 101. 104.
 106. 107. 108. 226.
 Schumann, Georg, 153. 177. 180.
 186.
 Schumann, Robert, 42 ff (Richard
 Wagner und R. Sch. I.). 100 ff
 (Richard Wagner und R. Sch.
 Schluß). 123. 127. 148. 177.
 179. 180. 182. 185. 187. 188.
 190. 191. 213. 215. 218. 221.
 222. 227. 229. 255. 273. 288.
 312. 318. 330. 354. 355. 382.
 Schumann-Heink, Ernestine, 252.
 319.
 Schüngeler, Heinz, 181.
 Schuster & Loeffler 4. 192.
 Schütz, Heinrich, 151. 172.
 Schützendorf-Bellwidt, A., 251.
 253.
 Schwab 319.
 Schwartz, J., 177.
 Schwarz, Stephanie, 117.
 Schwendy, Otto, 181.
 v. Schwind, Moriz, 170. 260.
 261. 263. 268. 269. 287. 288.
 289. 320. 345. 349.
 Scott, Cyril, 114. 124.
 Scott, Henry, 119.
 Scott, Walter, 60. 260. 261. 345.
 Scriabin, Alexander, 123.
 Sechter, Simon, 297. 347.
 v. Seebach, Graf, 366.
 Seebe, Madeleine, 317.
 Segurula 120.
 Seidel (Glockenist) 141.
 Seidl, Joh. G., 264. 266. 339. 346.
 Seifert, Udo, s. Totenschau XI. 19.
 Seifriz, Max, 113.
 Seligmann, A. F., 384.
 Sellin, Lisbeth, 316.
 Sembrich, Marcella, 182.
 Semper, Otto, 179.
 Senaillie, Jean-Baptiste, 381.
 Senatra, Armida, 188.
 Senff, Bartholf, 223. 224. 225.
 227. 228.
 Senfl, Ludwig, 159.
 Senius, Felix, 124. 178. 179. 189.
 Senius-Erlor, Klara, 179. 184.
 Serato, Arrigo, 188.
 Setaccioli, Giacomo, 233 ff (De-
 bussey. Eine kritisch-ästhe-
 tische Studie von G. S.)
 Sevöik-Quartett 179.
 Seydel, Carl, 117.
 v. Seydlitz, R. Frhr., 64.
 Seyffardt, E. H., 188.

- Sgambati, Giovanni, 124. 179. 180.
 Shakespeare, William, 21. 46. 60. 122. 128. 324. 330.
 Shattuck, Arthur, 186.
 Shelley, P. B., 247.
 Sibelius, Jean, 172. 177. 182. 191. 318.
 Sibor, B., 123.
 Siecke, Ernst, 376.
 Siegel, Else, 177. 183.
 Siems, Margarete, 175. 180.
 Signale für die musikalische Welt 224.
 Simon, James, 191.
 Simrock, Fritz, 114.
 Singakademie (Bromberg) 177.
 Singakademie (Görlitz) 179. 180.
 Singer, Edmund, 113.
 Singverein (Chicago) 186.
 Singverein (Meiningen) 185.
 Singverein (Sonneberg) 178.
 Singverein (Wien) 159.
 Sitt, Hans, 177.
 Sittard, Alfred, 180.
 Sjögren, Emil, 122. 184.
 Slabe, Anton, 351.
 Sliwinski, Josef, 184. 187.
 Sluničko, Johann, 120.
 Smetana, Friedrich, 159. 178. 270. 317.
 Snell, Edmond, 125.
 Sobinow, Leonid, 119.
 Sobolewski, Eduard, 44.
 Söderman, Aug. Joh., 122. 183.
 Sommer, Hans, 256 (Bilder).
 Sommer, Karl, 191.
 v. Sonnleithner, Ignaz, 298. 299.
 v. Sonnleithner, Leopold, 298.
 Sonntag, Henriette, 228. 229.
 Sontheim, Heinrich, s. Totenschau XI. 22.
 Soomer, Walter, 118. 119. 120. 251. 253.
 Sophia Dorothea, Königin von Preußen, 138.
 Sophokles 184.
 Sothmann, Ida, 188.
 v. Spaun, Josef, 267. 287. 289. 338. 347.
 v. Speidel, Albert Frhr., s. Totenschau XI. 24.
 Spennert, Jennie, 182.
 Spicker, Max, 383.
 Spies, Hans, 122.
 Spinelli, Nicola, 176.
 Spinoza, Baruch, 196.
 Spiro, Friedrich, 233.
 Spitta, Friedrich, 172.
 Spitta, Philipp, 215. 218. 219. 315.
 Spohr, Louis, 103. 113. 189. 212ff (L. S. als Balladenkomponist). 230. 245. 246. 247. 256 (Bild). 301. 302.
 Spohr, G., 190.
 Spontini, Gasparo, 102.
 Sprenger (Bratschist) 121.
 Stade, Wilhelm, 232.
 Stadler, Albert, 292.
 Stadtkirchenchor (Meiningen) 185.
 Stadtorchester (Zittau i. S.) 190. 191.
 Stahl, M., 188.
 Standhartner, Joseph, 75. 76. 77. 84.
 Stapelfeldt, Martha, 125. 177. 188.
 Starke, A., 182.
 Starke, Gustav, 179.
 Stassow, Wladimir, 331.
 Steffens, Gustav, s. Totenschau XI. 20.
 Steger (Sänger) 16. 17.
 Stein, Fritz, 121.
 Stein, Lola, 175.
 Steinbach, Fritz, 127. 175. 378.
 Steiner, Franz, 121. 180.
 Steiner (Verleger) 297.
 Steinhage, Ernst, 122.
 Steinhausen, F. A., 254.
 Stenhammar, Wilhelm, 122. 177. 318.
 Stephan, Rudi, 190.
 Stephani, Alfred, 126.
 Stephani, Hermann, 120.
 Stermich, Pietro, 253.
 Stern, Ernst, 317.
 Sternfeld, Richard, 50. 51. 52.
 Stöber, Emeran, 120.
 Stock, Frederick, 185. 186.
 Stock (Sänger) 316.
 Stokowski, Leopold, 318.
 Stör, Karl, 227.
 Stradal, Dr., 189.
 Sträßer, Ewald, 123. 181.
 Stransky, Josef, 124.
 Strathmann, Friedrich, 191.
 Straube, Karl, 122. 188.
 Strauß, Johann, 117. 353.
 Strauß, Richard, 111. 117. 118. 121. 123. 126. 147. 176. 178. 179. 181. 186. 187. 188. 190. 191. 316. 319. 364. 365. 366.
 Streichquartett, Böhmisches, 114. 127. 187. 367.
 Streichquartett, Brüsseler, 126. 178. 187. 190.
 Streichquartett, Münchener, 187.
 Streichquartett, Straßburger, 188.
 Streichquartett, Ungarisches, 191.
 Streichquartett, Weimarer, 181.
 Stronck-Kappel, Anna, 123. 153.
 Studentenchor, Schwedischer (Upsala), 178.
 Stumpf, Karl, 311.
 Suck, Wilhelm, 119.
 Suk, Josef, 114. 127. 159.
 Suomen, Laulu (Helsingfors), 183.
 v. Suppé, Franz, 282.
 Süße, Otto, 125.
 Suter, Hermann, 125. 177.
 Suttel, Sarah, 186.
 Svanfeldt, Niels G., 121. 184.
 Svendsen, Johan, 177.
 Sweelinck, J. P., 179.
 Symphoniekonzerte (Coburg) 178.
 Symphoniekonzerte (Freiburg i. Br.) 178.
 Symphoniekonzerte (Lübeck) 184.
 Symphoniekonzerte (Münster i. W.) 186.
 Symphoniekonzerte, Städtische (Hagen i. W.), 181.
 Symphonieorchester (Boston) 121.
 Symphonieorchester, Londoner, 186.
 Symphonieorchester, Warschauer, 127.
 Szigeti, Josef, 179.
 Szymanowski, Karl, 184.
 Tanejew, Sergei, 334.
 Taraval (Maler) 128.
 Tartini, Giuseppe, 381.
 Tasca (Komponist) 176.
 Taube, Graf, 122.
 Tauber, Richard, 125.
 Tausig, Carl, 77. 179.
 Telemann, Joh. Philipp, 140.
 Teltscher, Joseph, 304. 320.
 Temple, Hans, 289. 320.
 Tervani, Irma, 117.
 Tessarini, Carlo, 381.
 Tessenow (Architekt) 369.
 Terzel, Eugen, 254.
 Teweles, Heinrich, 252.
 Thackeray, W. M., 245.
 Thayer, A. W., 173.
 Theil, Fritz, 177.
 Theilaker, Karl, 180.
 Theurer, Hans, 122.
 Thiem, Adolph, 64.
 Thomanerchor (Leipzig) 190.
 Thomas, Ambroise, 48. 361.
 Thomas, Eugen, 159.
 Thomas, Spencer, 117.
 Thomas-Orchester (Chicago) 185. 186.
 Thomsen, Lene, 123.
 Thornton, Edna, 118.
 Thuille, Ludwig, 110. 180. 181.
 Tichatschek, Joseph, 17. 59.
 Tieck, Ludwig, 218.
 Tietze 264.
 Tilgner, Victor, 256.
 Tinel, Edgar, 253.
 Tissot, R., 115.
 Tommasini, Vincenzo, 234.
 Tonhalle-Quartett, Züricher, 124.
 Toscanini, Arturo, 120.

- Tosoni 138. 140.
 Trautmann, Gustav, 179.
 Treichler, H., 185.
 Trienes, Hermann, 126.
 Trlo, Rheinisches, 123.
 Trio, Russisches, 177.
 Triovereinigung (Braunschweig) 122.
 Troitzsch, Maximilian, 178. 179.
 Tschaiakowsky, Peter, 118. 119. 121. 122. 123. 124. 127. 147. 177. 180. 184. 186. 187. 191. 318. 319. 323 ff (Neue Tsch.-Briefe).
 Turczynski, Josef, 126.
 Türk, M., 184.
 Türnpu, Carl, 188.
 Tuzcek, Leopoldine, 168.
 Tyssen, Josef, 178.
 Ucko, Paula, 189.
 Uhl, Friedrich, 51. 56. 57.
 Uhland, Ludwig, 219. 376. 377.
 Uhr, Charlotte, 317.
 Ulbrich, Lisbeth, 252.
 Urban, Heinrich, 256 (Bild).
 Urlus, Jacques, 118. 251. 252.
 Uzielli, L., 127.
 Valentini, Giuseppe, 381.
 Valentino, H., 46. 47.
 della Valle, Pietro, 145.
 Valnor, Fr., 188.
 Vaterhaus, Hans, 190.¹
 Veit, E. A., s. Totenschau XI. 24.
 Verande, M., 117.
 Verband für Literatur und Musik, Akademischer (Wien), 159.
 Verdi, Giuseppe, 111. 117. 119. 120. 168. 246.
 Verein der Musikfreunde (Görlitz) 180.
 Verein der Musikfreunde (Lübeck) 184.
 Verein für Kammermusik (Braunschweig) 122.
 Verein für klassische Kirchenmusik (Ludwigshafen) 189.
 Verein für Kunst und Wissenschaft (Tsingtau) 255.
 Verein, Philharmonischer (Worms), 190.
 Verein Schweizerischer Tonkünstler 125 f (13. Musikfest in Olten).
 Vereinigung für kirchlichen Chorgesang (Lübeck) 185.
 v. Vering, Josef, 348.
 Vidor (Sekretär) 116.
 Vierling, Georg, 190.
 Vierne, Louis, 380. 381.
 Vieuxtemps, Henri, 232.
 Vigner, Albert, 122.
 Vitali, G. B., 191.
 Vogl, Joh. Michael, 263. 264. 283. 286. 287. 289. 298. 300. 320.
 Vogl, J. N., 280.
 Vogel, Curt, 188.
 Vogeler, Heinrich, 117.
 Vogelstrom, Fritz, 179. 189. 252.
 v. Voigtlaender, Edith, 179. 186. 187.
 Vokalquartett, Berliner, 177.
 Vokalquartett, Frankfurter, 178.
 Volbach, Fritz, 187. 191. 255.
 Volkmann, Robert, 177. 190.
 Volkner, Robert, 316.
 Volkskonzerte (Coblenz) 178.
 Volkskonzerte (Görlitz) 180.
 Volksoper (Budapest) 115.
 Volkssymphoniekonzerte (Helsingfors) 182.
 Vollhardt, Reinhard, 191.
 Voß, Otto, 190.
 Vulpius, Chr. Aug., 131.
 Vulpius, Melchior, 315.
 Wachsmut, Walter, 122.
 Wachter, Ernst, 365.
 Wagner, Cosima, 54. 55.
 Wagner, Ottilie, 28.
 Wagner, Richard, 3 ff (R. W. und das K. K. Hofopertheater in Wien I). 19 ff (Die erotische Biographie R. Ws. I). 27 ff (Eine Doppelfuge von der Hand W.s). 33. 42 ff (R. W. und Robert Schumann. I). 50 ff (Neue W.-Literatur). 64 (Bilder). 67 ff (R. W. und das K. K. Hofopertheater in Wien. Schluß). 91 ff (Die erotische Biographie R. W.s. Schluß). 100 ff (R. W. und Robert Schumann. Schluß). 111. 115 (W.-Festival in Brüssel). 117. 118. 119. 121. 126. 147. 153. 154. 155. 156. 160. 169. 175. 176. 177. 178. 180. 181. 182. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 215. 221. 223. 236. 245. 246. 247. 250. 251. 252. 253. 274. 288. 316. 317. 319. 340. 364. 365. 376. 377. 378. 382.
 Wagner, Siegfried, 55. 59. 185. 251. 252.
 Richard-Wagner-Stipendienfonds 185.
 Richard-Wagner-Verein (Basel) 175.
 Wahlbrühl (Bratscher) 227.
 Wakefield, Henriette, 186.
 Waldhauer, Edith, 188.
 Walker, Edith, 175.
 Walleni, Anni, 117.
 Wallishauser, Verlag, 282.
 Walter, Bruno, 159. 160.
 Walter, E., 189.
 Walter, George A., 124. 126. 153. 188.
 Walter, Gustav, 74. 75.
 Walter-Haas, Elsa, 188.
 v. Waltershausen, Hermann W., 115.
 Walther, Max, 316.
 Walther v. d. Vogelweide 221.
 Walther-Schäffer, Paul, 317. 318.
 Walz, Max, 125.
 Waschow, Gustav, 123.
 Watelet, C. H., 128.
 Wawnikiewicz-Tatarczuch, E., 184.
 v. d. Way, Toni, 181. 182.
 v. Weber, Carl Maria, 49. 101. 117. 186. 189. 214. 246. 254. 364.
 Weber, Aloysia, 144.
 v. Weber, Ernst, 51. 54.
 Weber, Wilhelm, 120.
 v. Webern, A., 159.
 Wegeler (Geheimrat) 178.
 Wegener (Tsingtau) 255.
 Wegmann, Karl, 351.
 Weidele, Minna, 125.
 Weidemann, Friedrich, 159. 175.
 Weigl, Thaddäus, 346.
 Weigmann, Friedrich, 117.
 Weil, Hermann, 250.
 Weinbaum, Paula, 125. 177.
 Weingartner, Felix, 124. 159. 160. 187. 189.
 Weininger, Leo, 98.
 Weinlig, Theodor, 27. 28. 29. 30. 31. 32.
 Weinmann, Rudolf, 191.
 Weinreich, Otto, 191.
 Weismann, Julius, 123. 179.
 v. Weis-Ostborn, Rudolf, 297.
 Weiss 264.
 Weiße, Chr. Felix, 357.
 Weitbrecht (Sängerin) 123.
 Weitzmann, Karl Friedrich, 31.
 Wellig, Marie, 316.
 Wendling, Karl, 126.
 Wendling-Quartett 187.
 Werle, Ludwig, 126.
 Werner (Komponist) 189.
 Werner (Organist) 255.
 Werron 188.
 Werth, Otto, 122.
 v. Wertheimstein, H. H. E., 296.
 Wesendonk, Mathilde, 5. 19. 20. 56. 57. 58. 97. 98.
 v. Westernhagen, Georg, 317.
 Whitehill, Clarence, 119.
 Wieland, Chr. M., 359.
 Wiemann, Robert, 125. 126.
 Wieniawski, Henri, 179.
 Wiesenthal, Schwestern, 157.
 Wildbrunn, Carl, 117.
 Wilhelmj, August, 245.

- Willlaert, Adrien, 245.
 Wille, Georg, 179.
 Wille, O. K., 255.
 Wille-Quartett 182.
 Williams, H. Evans, 186.
 Wilms, Fr., 122.
 Wimpffen, Viktor Graf, 292.
 Windheuser, Paula, 159.
 Winter, S. L., 138.
 Winternitz-Dorda, Martha, 252.
 Wirl, Erik, 316.
 Wirz-Wyß, Clara, 125.
 Witherspoon (Sänger) 120.
 Witteczek 292.
 Wittenberg, Alfred, 153.
 Wittgenstein, Carolyne, Fürstin, 224. 229.
 Wittich, Marie, 365.
 Wochenblatt, Musikalisches, 244.
 Wockenfuß, Laurentius, 380.
 Wohlgemuth, Gustav, 183. 255.
 Wohllebe, Walther, 126.
 Wolf, Hugo, 158. 159. 184. 188. 189. 190. 191. 210. 272. 340. 355.
 Wolf, Otto, 255.
 Wolf, Wilhelm, 120.
 Wolf-Ferrari, Ermanno, 120. 122. 175. 176. 181. 185. 188. 253.
 Wolff, Hans, 180. 181.
 Wolff, Julius, 255.
 Wolff, Sofie, 117.
 Wolff (Zeichner) 226.
 Wolfram, Carl, 117. 122.
 Wolfram v. Eschenbach 376.
 Wolfrum, Philipp, 126.
 v. Wolkenstein, Marie Gräfin, s. Totenschau XI. 19.
 Wolle, J. Fred, 319.
 Wolter, Charlotte, 178.
 v. Wolzogen, Hans, 54.
 Woyrsch, Felix, 124.
 Wüerst, Richard, 225.
 Wüllner, Ludwig, 180. 187.
 Wunderlich, Ph., 185.
 Wunsch, Adolf, 122.
 v. Wurzbach, Constantin, 294.
 Ysaye, Eugène, 177. 184.
 Zacconi, Ludovico, 145.
 Zádor, Desider, 116.
 Zadora, Michael, 184.
 Zangemeister, Gertrud, 181.
 Zarembo, N. J., 323.
 Zec, Nicola, 253.
 v. Zedlitz, Frhr., 351.
 Zehrfeld, Oskar, 111.
 Zeitz, A., 185.
 Zelter, K. Fr., 168.
 v. Zemlinsky, Alexander, 159. 252. 253.
 Zendabely 224.
 Zeppilli, Alice, 119.
 Zetsche, Karl, 181.
 Ziegler, Benno, 122.
 Ziegler, Karl, 250.
 Ziehn, Bernhard, 110.
 Zilcher, Hermann, 121.
 Zillesen, Martha, 123.
 Zimbalist, Efrem, 124. 319.
 Zimin, Sergei, 119.
 Zimmermann, Jul. Heinr., 323.
 Zimmermann (Dirigent) 191.
 Zimmermann (Pianistin) 124.
 Zöllner, Heinrich, 191. 254. 285. 313.
 Zöllner, Karl, 177. 188.
 Zschiesche, August, 168.
 Zumsteeg, Joh. Rudolf, 212. 216.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- Adler, Guido: Der Stil in der Musik. I. Band: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils. 244.
 Armin, George: Die Stimmkrise. 169.
 Chamberlain, Houston Stewart. Richard Wagner. Neue illustrierte Ausgabe in 2 Bänden. 57.
 Davison, Henry: From Mendelssohn to Wagner. Being the memoirs of J. W. Davison. 245.
 Deri, Max: Versuch einer psychologischen Kunstlehre. 311.
 Diestel, Hans: Violintechnik und Geigenbau. 247.
 Erlemann, Gustav: Die Einheit im katholischen deutschen Kirchenliede. I. Bd. 248.
 Forsyth, Cecil: Music and nationalism. A study of English Opera. 168.
 Gießwein, Max: Über die „Resonanz“ der Mundhöhle und der Nasenräume, im besonderen der Nebenhöhlen der Nase. 248.
 Glasenapp, Carl Fr.: Das Leben Richard Wagners. 6. Band. 52.
 Irvine, David: Wagner's bad luck. An exposure of 800 errors in the authorised translation of Wagner's autobiography. 59.
 Kammerer, Paul: Über Erwerbung und Vererbung des musikalischen Talentes. 378.
 Keller, Otto: Geschichte der Musik. 4. Aufl. 378.
 Koch, Bertha: Beethovenstätten in Wien und Umgebung. 110.
 Krehl, Stephan: Musikerelend. 310.
 Krohn, Ilmari, s. Suomen Kansan Sävelmä.
 Kruse, Georg Richard: Otto Nicolai, ein Künstlerleben. 168.
 Launis, Armas, s. Suomen Kansan Sävelmä.
 Lindner, Edwin: Richard Wagner über „Tristan und Isolde“. Aussprüche über sein Werk, aus seinen Briefen und Schriften zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen. 55.
 Lutz, Hugo: Theoretisch-praktische Gesangslehre und Chornormalgesangsschule für jugendliche Stimmen. 379.
 Lux, Jos. Aug.: Grillparzers Liebesroman. 170.
 Meyers Großes Konversationslexikon. 6. Aufl. Band 23. 111.
 Müller-Söllner: Die Register der menschlichen Stimme. 313.
 Noë, Oskar, u. Moser, Hans J.: Technik der deutschen Gesangskunst. 312.
 Reichelt, Kurt: Richard Wagner und die englische Literatur. 60.
 Der Rhythmus. Ein Jahrbuch, herausgegeben von der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. 313.
 Schmitz, Eugen: Harmonielehre als Theorie, Ästhetik und Geschichte der musikalischen Harmonik. 110.
 Schönberg, Arnold. Mit Beiträgen von A. Berg, P. v. Güterslohe, K. Horwitz, H. Jalousitz, W. Kadinsky, P. Königer, K. Linke, R. Neumann, E. Stein, A. v. Webern, E. Wellesz. 170.
 v. Schroeder, Leopold: Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth. 58.
 — Die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral. 376.
 Suomen Kansan Sävelmä (Finnische Volksmelodien). II:

Weltliche Liedmelodien (Il-mari Krohn); IV: Runenmelodien (Armas Launis). 109.
Thode, Daniela: Richard Wagner. Aussprüche über Musik und Musiker. 59.

Waetzmann, Erich: Die Resonanztheorie des Hörens. 170.
Wagner, Richard: Sämtliche Schriften und Dichtungen. 5. Aufl. Band XI und XII. 50.

v. Wasielewski, Wilhelm Joseph: Das Violoncell und seine Geschichte. 2. Aufl. (Waldemar v. Wasielewski). 247.

Zehrfeld, Oskar: Musikalisches Handbuch für Seminare. 111.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Artz, Carl Maria: op. 21, 22, 23. Lieder. 382.
Bach, Joh. Christoph: „Ach daß ich Wassers genug hätte.“ Solo-Kantate für eine Altstimme, Violine, drei Violon, Kontrabaß und Orgel. (Max Schneider). 315.
Bantock, Granville: „Jaga-Naut.“ Orchesterszene. 172.
van Beethoven, Ludwig: Duett mit zwei obligaten Augengläsern. Sonatensatz für Viola und Violoncello. (Fritz Stein). 173.
Berwald, Franz: Sinfonie Singulière für Orchester. 383.
Bortz, Alfred: op. 10, 11, 12. Lieder und Gesänge. 314.
Broßmer, Alfred: op. 3. Fünf Lieder mit Klavierbegleitung. 112.
Buck, Percy C.: Organ Playing. 112.
Bustini, A.: op. 13. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. 114.
Caland, Elisabeth: Praktischer Lehrgang des künstlerischen Klavierspiels mit zahlreichen Erläuterungen. 171.
de Cavalieri, Emilio: „Rappresentazione di Anima e di Corpo“ (Domenico Alaleona). 173.
Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Band 45: Heinrich Elmenhorsts geistliche Lieder, komponiert von Joh. Wolfg. Franck, Georg Boehm und Peter Laurentius Wockenfuß (Herausgegeben von Joseph Kromolicki und Wilhelm Krabbe). 379.
Dessau, Bernhard: op. 53. „Aus meinem Jugendgarten.“ Für Violine und Klavier. 381.
Dittberner, Johannes: Klassische Meister des Choral-satzes. 314.
Dost, Walter: op. 34. Lieder der Sehnsucht. 249.
Draeseke, Felix: op. 86. Suite für 2 Violinen. 173.

Fairchild, Blair: op. 27. Quatuor. 114.
— op. 31. Légende pour Violon et Orchestre. 173.
Feltzer, W. H.: op. 5. Neue Methode zur Einführung in das Lagen-, Tonleiter- und Akkordspiel für die Violine. 113.
Frey, Emil: op. 8. Sonate für Violoncell und Klavier. 383.
— Martin: op. 23. „Wanderskizzen“ für Pianoforte. 315.
Grovez, Gabriel: Trois mélodies sur des poèmes de Jean Dominique. 249.
Händel, G. F.: Concerto grosso No. 1, B-dur für Orchester (Bearbeitet von Max Reger). 248.
Hasse, Karl: Missa brevis für achtstimmigen gemischten Chor und Soloquartett a cappella. 314.
Heyland, Arthur: op. 12. Fünf Gesänge für eine mittlere Stimme mit Klavier. 313.
Jensen, Adolf: op. 32. Etüden (Heinrich Germer). 314.
Jurassowsky, Alexandre: op. 3. Sonate dramatique pour Violoncelle et Piano. 383.
Kammersonaten für Violine und Klavier des 17. und 18. Jahrhunderts (Bearbeitet von Alfred Moffat). 381.
Klengel, Paul: op. 45. Serenade für Violine und Viola. 315.
Koch, Friedrich E.: op. 34. Deutsche Motetten nach Bibelworten für gem. Chor. 112.
Krehbiel, Henry Edward: Aus dem goldenen Zeitalter des bel canto. 383.
Krug-Waldsee, Josef: op. 59. „Ikarus“, für gem. Chor und Orchester. 315.
Künzle, Hans: Sonate für Pianoforte und Violine. 382.
Kuyper, Elisabeth: Internationale Volkslieder, bearbeitet für dreistimmigen Frauenchor. 314.
Langgaard, Rud Immanuel:

Lieder für eine Singstimme mit Klavier. 382.
Lendvai, Erwin: op. 12. Fünf Bilder für Klavier. 113.
Leupold, A. W.: op. 10. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Orgel oder Klavier. 174.
Listopadow, A. M., und Arefin, S. J.: Die Lieder der Donischen Kosaken. 170.
Marschner, Heinrich: Balladen. Band I. (Herausgegeben von Leopold Hirschberg). 382.
Mendelssohn, Arnold: Acht geistliche Chorsätze für gemischten Chor. 382.
Mittler, Franz: op. 3. Trio für Klavier, Violine und Violoncello. 381.
Müller, Georg G.: Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 174.
Münch, Ernst: op. 16 a. Sechs Lieder mit Klavierbegleitung. 113.
Nielsen, Ludolf: „ Erotische Stimmungen.“ Liederzyklus von Emil Aarestrup. 383.
Niemann, Walter: Schwarzwald-Idyllen für Pianoforte. 174.
Nowowiejski, Felix: Slawische Volksszene für gem. Chor und Orchester. 174.
Ostroglaow, M.: op. 10 No. 1. Sonate pour Violon et Piano. 173.
Ravel, Maurice: „Daphnis et Chloé.“ Ballet en 3 tableaux de M. Fokine. 174.
Riemann, Hugo: Musikgeschichte in Beispielen. Band III. Mit Erläuterungen von Arnold Schering. 379.
Roger-Ducasse: „Au Jardin de Marguerite.“ Poème symphonique avec choeurs. 249.
— Trois motets pour Soprano solo et chœur à quatre voix avec accompagnement d'orgue. 249.
Rorich, Carl: op. 39. Vater unser für Sopran, Alt und neuzeitliche Orgel. 173.

- Scalero, Rosario: Eine kleine Suite nach Domenico Scarlatti für Violine und Klavier. 249.
- Scharwenka, Philipp: op. 119. Drei Gesänge für dreistimmigen Frauenchor mit Begleitung des Pianoforte. 315.
- Scholz, Bernhard: op. 94. Zwei Sonaten für die Violine mit Begleitung des Klaviers. 382.
- Schreck, Gustav: op. 44. Vier geistliche Gesänge für gemischten Chor. 315.
- Schulze, Adolf: 100 technische Gesangsstudien. 111.
- Schütt, Edouard: op. 92. Journée d'été pour Piano. 113.
- op. 93. A l'Américain pour Piano. 113.
- Schütz, Heinrich: Geistliche Gesänge für vierstimmigen Chor a cappella (Friedrich Spitta). 171.
- Scrinzi, G.: Sonata appassionata (in modo dorico). 112.
- Sibelius, Jean: op. 63. Symphonie No. 4 für großes Orchester. 172.
- Sinding, Christian: op. 44. 15 Caprices. 314.
- Sinigaglia, Leone: op. 36. „Piemonte.“ Suite sopra temi popolari. 249.
- op. 37. Drei Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 315.
- Smith, Johannes: op. 6. Vier Lieder. 381.
- Storch-Hrabé: Etüden für Kontrabaß (Bearbeitet von Albin Findeisen). 383.
- Suk, Josef: op. 31. Quartett No. 2 für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. 114.
- Toch, Ernst: op. 18. Quartett. — op. 20. Serenade für 3 Violinen. 114.
- Vierne, Louis: op. 28. Troisième Symphonie pour Orgue. 380.
- Waghalter, Ignaz: op. 15. Konzert für Violine. 381.
- Zilcher, Hermann: op. 26. Klavierskizzen. 113.
- Zöllner, Heinrich: op. 100. Symphonie in F-dur No. 2 für großes Orchester. 313.
- Zolotareff, B.: op. 28. Trio pour Violon, Alto et Piano. 315.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

- Ast, Max: Die Gesangsfrage auf dem 5. Musikpädagogischen Kongreß in Berlin. 166.
- Band, Lothar: Musikalische Monstra. 242.
- Batka, Richard: Gustav Mahler †. 163.
- Debussy und kein Ende! 163.
- Franz Liszt. 163.
- Anton Bruckners Vordringen. 163.
- Baumfeld, M.: Eine amerikanische Preisoper. 309.
- Behn, Friedrich: Das „Lied vom hörnen Seyfried“ in Richard Wagners Ringdichtung. 62.
- Bekker, Paul: Bach im Wandel der Zeiten. 306.
- Bayreuth und seine Leute. 370.
- Beneke, H. F.: Beethoven und Hamburger Familien. 307.
- Berliner Börsen-Courier: Friedrich der Große als Musiker. 238.
- Bie, Oscar: Karl Muck. 242.
- Blaschke, Julius: Eduard Tauwitz, ein schlesischer Tonmeister. 241.
- Brandt, Johannes: Ein vergessener Musiker (E. T. A. Hoffmann). 308.
- Braschowanoff, Georg: Olympia und Bayreuth. 61. 62. 63.
- Braunfels, Walter: Felix Mottl. 164.
- Chamberlain, H. St.: Richard Wagner und Frankreich. 61.
- Das Deutsche Volkslied (Wien): Die Volksliedbewegung in Deutsch-Österreich. 167.
- Dubitzky, Franz: Die Entwicklung der Vortragszeichen. 166.
- Ehlers, Paul: Ein Münchner Friedensschluß. 164.
- Ergo, Emil: Über Wagners Harmonik und Melodik. 61.
- Ernest, Gustav: Der Musikunterricht als Kulturfaktor. 371.
- Frankl-Rank, Wilhelmine: J. L. Dussek. 240.
- Gerhard, C.: Friedrich der Große und die Musik. 238.
- Gerhartz, Josef: Entgegnung. 166.
- Girke, Georg: Germanische Musik. 371.
- Goldschmidt, Kurt Walter: Literatur und Musik in Deutschland. 306.
- Gotthelf, Felix: Der Mythos in den „Meistersingern“. 63.
- Grunsky, Karl: Etwas vom klassischen Symphonieorchester. 371.
- Gutmann, Emil: Das erste Bruckner-Fest. 305.
- Güttler, Hermann: Jules Massenet †. 375.
- Hamburger Correspondent: C. G. P. Grädeners. 240.
- Hamburger Fremdenblatt: Der Komponist der „Jüdin“. 241.
- Hastung, H.: Der neue Lehrplan des Gesangunterrichts an den höheren Lehranstalten für die männliche Jugend in Preußen. 166.
- Helm, Richard: Orgelmisere. 167.
- Höfler, Alois: Erinnerungen an Felix Mottls erstes Wirken im Wiener akademischen Wagner-Verein. 63.
- Hollm, Lydia: Gesangunterricht. 166.
- Imhofer, R.: Die Erziehung schwerhöriger Kinder in dem ersten Lebensjahre. 166.
- Kalbeck, Max: Brahms in Wiesbaden. 308.
- Kellermann, Berthold: Erinnerungen an Franz Liszt. 63.
- Kilian, Eugen: Felix Mottl. Karlsruher Erinnerungen. 165.
- Klauber, S.: Eduard Tauwitz. 240.
- Kölnische Zeitung: Friedrich der Große und die Musik. 238.
- Korngold, Julius: Jules Massenet. 374.
- Krell, Max: J. F. Halévy. 241.
- Kyser, Hans: Wann endlich feiern wir ein Brucknerfest? 305.
- Lange, Fritz: Neuentdeckte Werke Josef Lanners. 308.
- Leichtentritt, Hugo: Wege zur alten Musik. 373.
- Leßmann, Otto: Friedrich von Flotow. 240.
- Lewinsky, Josef: Das musikalische Wien vor 60 Jahren. 309.
- Liebstock, Hans: Jules Massenet. 375.

- Lipsius, Dr.: Friedrich von Flo-
tow. 239.
- Loge: Der deutsche Opernspiel-
plan. 243.
- Luzerner Tagblatt: Carl Atten-
hofer. 308.
- Manas, Josef: Italienische Schule.
166.
- Marsop, Paul: Die Erneuerung
der Opernregie. 163.
— Vom Konzertsaal zum Sym-
phoniehaus. 306.
- Mayrhofer, Robert: Zur Theorie
des Schönen. 61.
- Meinck, Ernst: Die Lichtidee in
Wagners Ringdichtung. 62.
- Moser, Hans Joachim: Aus Rich-
ard Wagners Triebseher
Tagen. 164.
- da Motta, José Vianna: Aus Hans
von Bülows Briefen und
Schriften. 163.
- Müller, Hans: Alfred Grünfeld.
242.
- Müller, Lise: Die Frau als Diri-
gentin. 372.
- Nordau, Max: Jacques Offenbach.
309.
— Der Orchesterdirigent. 309.
- Pastor, Willy: Friedrich der
Große und die Musik. 239.
- Pommer, Josef: Die Wahrheit
in Sachen des österreichischen
Volksliedunternehmens. 167.
— Weynachtslied. 167.
- Pougin, Arthur: J. Massenet. 374.
- Prüfer, Arthur: Sprichwörtliches
im Nibelungenring. 62.
- Reitzi, Josef: Pedalharmonium
und Orgelmensur. 167.
- Rupp, Emil: Die Orgel der Zu-
kunft. 167.
- Rutz, Ottmar: Die Rutzschen
Entdeckungen. 166.
- Rychnovsky, Ernst: Musikschätze
des Prager Konservatoriums.
372.
- Scheuch, Otto: Kritische Ge-
danken über Massenkonzerte
Jugendlicher. 166.
- Schiedermaier, Ludwig: Friedrich
der Große und die Musik. 239.
- Schilling, Dr.: Zur isochronen
elektro-mechanischen Tonbe-
handlung nach Flatau. 165.
— Aus der philosophischen Ora-
torie des Andreas Fabricius.
166.
- Schmitz, Alois: Bewegungsem-
pfindung für Toneinsatz und
Tonansatz. 165.
- Schremmer, Wilhelm: Das schles-
ische Volkslied. 167.
- v. Schroeder, Leopold: Der ari-
sche Naturkult als Grundlage
der Sage vom heiligen Gral. 62.
- Schönemann, Georg: Friedrich
der Große als Musiker. 238.
- Schurig, Arthur: Zur Textfrage
von Mozarts „Don Juan“. 373.
- Schwes, Paul: Jules Massenet †.
374.
- Seiling, Max: Richard Wagner
und die Theosophie. 61.
- Seydel, Martin: Atemübungen bei
Asthma. 166.
- Spanuth, August: Jules Massenet
†. 375.
- v. Spaun, Paul: Das musikalische
Drama in Bayreuth. 62.
- Sternfeld, Richard: Ein unge-
druckter Brief Richard Wag-
ners. 372.
- Stolzing, Josef: Zum Rücktritt
Karl Mucks. 242.
- Straßburger Post: Joh. Andreas
Silbermann. 241.
- Thode, Henry: Franz Liszt. 62.
- Thomas, Wolfgang: Friedrich der
Große und die Musik. 238.
- Veith, P. Ildefons: Das Orgelspiel
mittels elektrischer Kraftüber-
tragung. 167.
- v. Vignau: Persönliche Erinne-
rungen an Felix Mottl. 371.
- Wetz, Richard: Wilhelm Berger.
240.
- Wetzel, Hermann: Stephen Hel-
ler. 307.
- Wöhlbier, Fr.: Das Grundübel
des Gesangunterrichts. 166.
- v. Wolzogen, Hans: Richard Wag-
ner an Friedrich Schoen. 61.
— Erich Klotz †. 61.
— Unter uns Idealisten. 61.
— Eduard Reuß †. 62.
— Felix Mottl †. 63.
- Youth, Lawrence A. M.: Butt-
glänzende Draht-Weis'. 63.
- Zifferer, Paul: Massenet. 374.
- Zschorlich, Paul: Gelehrte Musik.
305.
— Jules Massenet †. 374.

DIE MUSIK



HEFT 19: WAGNER-HEFT No. 11

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
11. JAHRG. 1919 JULI

Die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören, die höchste, die erlösende Kunst zu sein. Es ist dies ihr Wesen, daß, was alle anderen Künste nur andeuten, durch sie und in ihr zur unbezweifelsten Gewißheit, zur allerunmittelbarst bestimmenden Wahrheit wird. . . . Sie ist allein des ihr eigentümlichen Ernstes wegen so keuscher, wunderbarer Art, daß alles, was sie berührt, durch sie verklärt wird.

Richard Wagner

INHALT DES 1. JULI-HEFTES

R. FRHR. v. SEYDLITZ: Richard Wagner und das k. k. Hofoperntheater in Wien. Mit Benutzung bisher unveröffentlichter Briefe Wagners aus den Jahren 1858—1870. I.

EMIL LUCKA: Die erotische Biographie Richard Wagners. I.

EDGAR ISTELE: Eine Doppelfuge von der Hand Wagners, nach dem ungedruckten Originalmanuskript mitgeteilt

JULIUS KAPP: Richard Wagner und Robert Schumann. I.

NEUE WAGNER-LITERATUR Referenten: Wolfgang Golther, Paul Bekker, Julius Kapp

REVUE DER REVUEEN: Bayreuther Blätter

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Porträts von Richard Wagner nach dem Stich von Joh. Lindner, nach dem Gemälde von C. Jäger, nach dem Gemälde von R. Frhr. v. Seydlitz; Wagner-Herme von Schaper; Faksimile einer Seite aus Wagners Schrift über das Festspielhaus mit dem Spruch zur Grundsteinlegung; Theaterzettel der Uraufführung des „Parsifal“; Emil Scaria als Gurnemann; Amalie Materna als Brünnhilde; Franz Betz als Wanderer; Faksimile aus Wagners Abhandlung „Zum Vortrag der Neunten Symphonie von Beethoven“; Erster Entwurf der Siegfried-Trauermusik; Zwei Faksimiles aus „Tristan und Isolde“: Anfang der Dichtung und Nachtgesang (2. Akt)

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseindeckungen à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

RICHARD WAGNER UND DAS K. K. HOF- OPERTHEATER IN WIEN

MIT BENUTZUNG BISHER UNVERÖFFENTLICHTER BRIEFE WAGNERS AUS
DEN JAHREN 1858—1870

VON R. VON SEYDLITZ-MÜNCHEN

Die wandlungsreiche Geschichte des Autoren-Verhältnisses Wagners zur Wiener Oper ist in einer Hinsicht typisch für alle anderen ähnlichen Verbindungen des Meisters mit den von ihm je später desto mehr gehaßten und verachteten Opernbühnen — besonders den Hoftheatern —, aber sie bietet eine erfreuliche Ausnahme: die unwandelbare Hochschätzung, die der so schwer kämpfende Meister einem Manne entgegenbrachte, der ihm in seiner Weise treu blieb, und dessen Verdienste um Wagners Ruhm und Erfolg nicht zu gering angeschlagen werden dürfen: Heinrich Esser. Dieser ausgezeichnete, tüchtige und lautere Charakter war vielleicht ebenso weit von der stumpfsinnigen, rückständigen und zum Teil boshaften Clique der Wagnerfeinde entfernt, als er sich andererseits von einer blinden einseitigen Abgötterei frei hielt. Gerade destomehr aber ist es sein Verdienst, mit unermüdlicher Hingabe sich der so neuartigen und schwierigen Werke angenommen zu haben; er war es ja, der jene ausgezeichneten, von ganz Wien bejubelten „Lohengrin“-Aufführungen vorbereitete und mit glänzendstem Erfolg durchführte (erste Aufführung 18. August 1858). Die Witwe Essers konnte noch vor kurzem mir über jenes Ereignis mitteilen, daß man von der Begeisterung des Publikums sich kaum eine zureichende Vorstellung machen könne: wildfremde Leute hätten nachher auf der Straße ihren Mann beglückwünscht, ihm die Hände geschüttelt. — Wagner war hiermit in Wien aufs günstigste eingeführt, und wenn Esser auch von der Aufführung des „Tannhäuser“ sich fern hielt, nebenbei auch hierüber froh zu sein schien, da die Besetzung recht viel zu wünschen übrig ließ, so war es eben doch kein anderer als Esser gewesen, der das Eis gebrochen hatte.

Ein zweites sehr großes Verdienst um Wagner erwarb sich Esser, indem er ihn mit Franz Schott in Verbindung brachte: mit diesem ausgezeichneten Verleger hatte Wagner von nun an fast dauernd die besten Beziehungen; die Großzügigkeit der Mainzer Weltfirma, mit der sie den oft so schwer zu befriedigenden Meister behandelte, ist für sie ein schöner Ruhmeskranz.

Über das Verhältnis Essers zu Franz Schott wissen wir alles Wichtige durch die Publikation Dr. Edgar Istels in diesen Blättern¹⁾ (1902). Die Firma B. Schott's Söhne veröffentlichte darauf (1911), aus der Feder Prof. W. Altmanns, ihren Briefwechsel mit Wagner. Fehlte nun sozusagen in diesem Briefwechseldreieck: Wagner-Schott-Esser noch die dritte, abschließende Seite: Wagner-Esser, so ist es mir eine hohe Freude, diese dritte Linie in folgendem ziehen zu können, mit der sich Istels Publikation aufs glücklichste ergänzen läßt. Durch die gütige Erlaubnis der Erben Essers bin ich in den Stand gesetzt, hiermit ein neues und sehr schönes Streiflicht auf des großen Meisters Verhalten und Empfinden fallen zu lassen. Man sieht, auch Verdienst ist zuweilen erblich: Essers Erben befolgen damit, daß sie mir zum Zweck der Veröffentlichung Einblick in die Originalbriefe gestatteten, nur das Vorbild des nun schon vor 40 Jahren heimgegangenen Erblassers in der dankenswertesten Weise.

¹⁾ „Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels“ („Die Musik“, Jahrgang I, Heft 15/16, 18, 19, 20/21).

Soweit nötig, sollen nun im folgenden diese Briefe in Auszügen getreulich zitiert werden. Es sind 28 Briefe (und vier kleine Zettel ohne Ort und Datum). Der Umstand, daß Esser auch diese kleinen Zettel sorgfältig aufbewahrt hat, läßt vermuten, daß er Wagners Briefe in höchster Weise für wichtig hielt, und daß wohl keiner daraus verloren gegangen ist; obwohl Esser¹⁾ unterm 9. Juni 1870 einen am Tage vorher erhaltenen Brief erwähnt, den Essers Erben nicht besitzen; in der chronologischen Reihenfolge wäre dieser Brief der 29. und letzte. Nur die Anzeige der Verheiratung mit Frau Cosima von Bülow hat Esser noch erhalten und beantwortet.

Wohin aber mögen die Briefe Essers an Wagner geraten sein? Hat der Empfänger sie für aufhebenswert gehalten, schlummern sie noch in den Archiven von Wahnfried? Wie außerordentlich instruktiv eine beiderseits erhalten gebliebene Korrespondenz sein kann, zeigt unter anderen Beispielen auch der so vollständige Briefwechsel Wagners mit Schott. Es können meines Erachtens nicht genug solche Briefwechsel aufbewahrt und dem Studium späterer Forscher dargeboten werden. Anders ist es mit den Familienbriefen, die zu veröffentlichen, bloß weil sie von einem berühmten Manne stammen, meistens ein Unfug ist; ein Unfug, der seit der Goethe-„Philologie“ und deren Auswüchsen leider Mode ist. Nicht alles, was ein Großer auf einen Briefbogen hingeworfen hat, ist für die Welt von Wert, und nicht deswegen, weil der Schreiber ein großer Geist war; sondern was er geschrieben hat, muß für die Welt durchgesiebt werden. Ob z. B. Wagner in einer Nachschrift zum Briefe vom 25. Oktober 1869 Esser um Übersendung eines bestimmten Zahnpulvers bittet, kümmert die Welt wenig; aber wenn er in der sonst durchaus familiären Korrespondenz mit seiner Verwandten, Frau Julie Kummer, geb. Ritter, am 28. Dezember 1852 aus Zürich schreibt:

„Einige mal waren wir“ [im Herbst] „auf dem Lande, . . . bei der Gelegenheit habe ich auch meine Nibelungen fertig gemacht.“

— so ist diese Notiz wieder von größter Wichtigkeit, da sie das Datum der Beendigung der „Ring“-Dichtung bedeutend gegen die bisherige Annahme zurückschiebt.²⁾

Wird also überall „gesiebt“ werden müssen, so wird das zu Veröffentlichende stets in der treuesten Weise wiederzugeben sein. Die im folgenden gegebenen Briefstücke sind buchstabengetreu kopiert, alle kleinen Flüchtigkeiten der Interpunktion und der Rechtschreibung blieben bestehen; es ist also der Wunsch E. Istels erfüllt, das Wiedergegebene unverfälscht, nicht in usum Delphini redigiert zu bringen — eine Pflicht, die um so dringender ist, als wir inzwischen durch die Selbstbiographie so bitter enttäuscht worden sind, so daß bis auf weiteres, ja vielleicht für immer, die Briefe R. Wagners das hauptsächliche Material für den Forscher bleiben werden. Wie wenig jene Selbstbiographie die Biographie Wagners ist, kann man u. a. auch bei der Vergleichung der folgenden Briefe mit den entsprechenden Abschnitten des Buches erkennen.

Um nun im folgenden nicht alles zu wiederholen, was E. Istel a. a. O. bereits in klarer und leicht übersichtlicher Art gesagt hat, sehe ich mich genötigt, den Vergleich mit Istels Publikation als durchaus nötig zu empfehlen,³⁾ da, wie bereits bemerkt, die Briefe Wagners an Esser zu denen Essers an Schott eine vollkommene Ergänzung bilden.

¹⁾ Vgl. Istel, a. a. O.

²⁾ Ähnlich mit dem „Rheingold“: Er schreibt an dieselbe unterm 18. März 1854: „Rheingold ist fertig“; vgl. aber Kastners R. Wagner-Kalender: 28. Mai 1854.

³⁾ Die Publikation ist auch im Sonderdruck erschienen; Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, 1902.

In der ersten Zeit ist Richard Wagner entschieden schreiblustiger als später. Man merkt auch hieraus, wie der schöne Anfangserfolg („Lohengrin“) ihn heiter und zuversichtlich stimmte, wie aber später, besonders bei Gelegenheit der berüchtigten „Tristan-Not“, Wien ihm immer fremder wurde — dasselbe Wien, das er zuerst schon als fremd vermutet hatte (vgl. den ersten Brief), und das ihm ganz zu entfremden die Clique Hanslick und Cons. zeitweise nicht ohne Glück vermochte. Rührend aber wird diese anfängliche Glückszuversicht besonders, wenn man sich erinnert, daß der arme heimatlose Meister gerade damals wieder von allen Wurzeln, die er im Wesendonkschen Asyl geschlagen zu haben vermeinte, durch eine schmerzlichste Katastrophe losgeschnitten war, und in der Stadt der Träume, am Busen der Sphinx Adriae — Venedig — „des Vergessens güt'gen Trank“ zu schlürfen suchte, indem er seinem „Tristan“ sich zuwandte. Ein viertel Jahrhundert später sollte er dann an derselben Stelle für immer den Eingang ins „weite Reich der Weltennacht“ finden.

Aus dem Palazzo Giustiniani schreibt er nun erstmals an Esser, unterm 3. September 1858:

. . . Ihr so erfreulicher und lieber Brief wurde mir bereits nachgeschickt; von Herrn Eckerts vortrefflich gemeinter Depesche erfuhr ich leider erst durch Ihre Nachricht. Sagen Sie ihm, ich bitte Sie, meinen allerherzlichsten Dank dafür, wie für alle die Aufmerksamkeit und das besondere Interesse, das er mit so günstigem Erfolge meinem Lohengrin schenkte. Von diesem Erfolge, mein werther Freund, denken Sie wohl leicht, daß er mir eine wahrhaft erquickende Labung bereitet hat. Ihren Aussagen und tröstlich ermuthigenden Versicherungen nach, durfte ich mir zwar im Voraus bereits eine besonders gelungene Aufführung dieses schwierigen Werkes in Wien versprechen; ich durfte annehmen, daß sämtliche Parthien an Ihrem Theater, selbst im Einzelnen, kaum irgendwo besser besetzt werden könnten; dennoch blieb die Sorge, ob dies dem eigentlichen Wiener Geschmack jetzt doch so wesentlich abliegende Genre einen wirklichen, anziehenden Erfolg würde gewinnen können. Nun schließen Sie, wie mich Ihre Nachricht erfreute, als sie mich namentlich zu einer Zeit traf, wo — ich gestehe es Ihnen offen! — mir guter Zuspruch sehr nöthig war, um mir Lebenslust und Arbeitshoffnung zu erhalten! Ja, lieber Freund, das danke ich Ihnen. Als ich Sie in Zürich empfang sprach mich sogleich aus Ihren freundlichen Mienen gute Hoffnung an: nun, die haben Sie erfüllt, und mit dieser Erfüllung auf eine besonders angenehme Weise in eine schwere Periode meines Lebens anregend und erhebend eingewirkt. Schon daß es Ihnen Freude machen konnte, den Lohengrin mit Eifer zu fördern, ist mir so werth. Nehmen Sie tausend aufrichtigen warmen Dank dafür! Aber erweisen Sie mir auch die Freundschaft, den trefflichen Sängern, die ich ja nun auch meine verehrten Freunde nennen darf, von diesem Danke ihr gutes, reiches Theil in unsrem gemeinschaftlichen Namen mitzuthellen. Frau Maier-Dustmann sagen Sie aber, daß ich sehr böse auf sie sei, die mir erweckte Hoffnung ihres Besuches im Mai nicht erfüllt zu haben: es bedurfte nichts geringeres als ihre schöne Leistung in meiner

Oper, um mir Ersatz für das Entzogene zu geben. Nehme¹⁾ es wohl Ihre prächtige Kapelle nicht übel, wenn ich auch ihr meinen herzlichen Dank sagte? Versuchen Sie es doch! Es würde mich glücklich machen, wenn sie es freundlich aufnehmen wollte!

Aber nun komme ich schließlich mit neuen Lasten für Sie: — Bitte, geben Sie mir auf das Baldigste Nachricht vom weiteren Verlaufe des Schicksales meines Lohengrin: ich habe noch nichts weiter darüber erfahren, als was ich aus Ihrem Briefe zu entnehmen hatte. Das war nun zwar die Hauptsache, aber gerade von Ihnen möchte ich nun gern auch wissen, wie es dem Schwanenritter am Kärnthnerthore weiter ergeht?

Aber der eine Dankbrief genügte nicht, er schreibt (11. November) weiter:

Sie sind mich noch nicht los, und ich komme wieder, um Ihnen meinen Dank für Ihre schöne Aufführung meines Lohengrin mit lebhafter Steigerung zu wiederholen. Es sind mir neuerdings mündliche Berichte von Ohrenzeugen zugekommen, die mir nicht genug von der Vortrefflichkeit, Feinheit und Schönheit dieser Aufführung sagen können, und alle stimmen darin überein, daß mit schöneren Mitteln, mit größerem Eifer und unter sichrerer Leitung das Werk nicht ausgeführt gedacht werden könne. Herrn Ander, von dessen liebenswürdiger Leistung alles voll ist, kann ich mich nicht enthalten, selbst mit einigen Zeilen meine Freude darüber auszudrücken; Sie aber bitte ich, sämtlichen Darstellern, von denen ich nur vortreffliches höre, nochmals meinen besondern Dank zu erkennen geben zu wollen. Von der warmen, seelenvollen Leistung der Frau Meyer-Dustmann wußte ich schon lange: sie war die mir bekannte erste feste Stütze meiner Oper in Wien. Nun höre ich aber auch von der wunderbar glücklichen Darstellung der Ortrud durch Fräulein Czillag, dem Glanz und der Energie in der Leistung des Herrn Beck als Telramund, sowie von der glücklichen Representation des Königs durch Herrn Dr. Schmidt; dann wieder von der unbeschreiblichen Pracht und Schönheit der Chöre, und endlich von einem Vortrag des Orchesters, wie er vollendeter gar nicht zu denken wäre! — Mein werthester Freund, — da wird mir denn ganz wonnig zu Muth, und ich möchte Ihnen nur gern vor diesem schönen Künstlerverein um den Hals fallen können, um Ihnen zu sagen, wie mich das erlabt, erfreut und ermuthigt! —

So sollen denn diese Zeilen auch nichts weiter sein, als ein Ausruf der Freude und des Dankes! Es thut mir unglaublich wohl, so recht von tiefstem Herzen einmal solch einen Ausruf von mir geben zu können, und Sie, mein Verehrtester, müssen der sein, der die vollste Ladung zuerst direct über sich ergehen läßt. So lassen wir denn den Züricher Besuch leben, der zu einem so schönen Wiener Ende geführt hat. Hoffentlich

¹⁾ sic. (rectius: nähme.)

sehen wir uns nun bald einmal dort wieder, wo ich Sie, wie auf dem Felde der Ehre, als meinen um mich so hochverdienten Freund begrüßen kann.

Und nun vergessen Sie auch nicht, Herrn Director Eckert meinen herzlichsten Gruß und innigsten Dank für seinen so großen Antheil an der mir in Wien widerfahrenen schönen Genugthuung auszudrücken. Ich bin ganz wie im Himmel, wenn ich an Sie Alle denke!

Bald aber sollte das Schicksal wieder einen Strich durch dieses Glücksgefühl machen; Krankheit und äußere Notlage — diese beiden unversöhnlichen Dämonen, die den Meister zeitlebens nicht losließen — peinigten ihn aufs neue und lähmten ihm die zu seiner inneren Zufriedenheit so nötige Schaffenskraft. Da wendet er sich denn in einem überlangen Schreiben wieder an Freund Esser, — einem Dokument, dessen Inhalt in jeder Zeile so vollwichtig ist und so erschütternd die trübe Lage dessen schildert, der uns gerade damals das intimste Bekenntnis seiner schöpferischen Seele geben wollte — seinen „Tristan“, — daß ich vom ganzen hier ausnahmsweise kein Wort weglassen möchte. Der Brief ist vom 23. Dezember, und lautet:

Sie glauben wohl ohne meine Versicherung, daß Ihre Antwort auf meinen letzten freudigen Brief an Sie mir große, innige Genugthuung gegeben hat? Lassen Sie sich aber auch sagen daß ich solcher Herzstärkungen recht ernstlich bedurfte. Ich schweige von meiner ganzen, gewiß beispiellos schwierigen Lage als schaffender Künstler einer Öffentlichkeit gegenüber, die ihm nun seit zehn Jahren vollständig unzugänglich ist. Ich habe viel und manches lange ertragen; gegenwärtig ist meine Situation jedoch von einer so complizirten Schwierigkeit, daß ich kaum mehr weiß, woher ich Muth und Ausdauer nehmen soll. Hier in Venedig hoffte ich, obwohl unter großen Opfern, wenigstens ungestört arbeiten zu können, um endlich bald den „Tristan“ fertig zu haben, den ich Anfang dieses Jahres schon diesen Spätherbst vollendet zu haben dachte, auf welche Annahme hin ich wegen der Herausgabe der Partitur mit Härtels in Leipzig einen Contract machte, der mir, eben bei Ablieferung des Manuscriptes soviel Einkünfte sicherte, um die starken Ausgaben, die mir gerade dieser Winter mit sich bringt, zum großen Theil dadurch gedeckt zu wissen. Nun bin ich seit 1. November wieder fast unausgesetzt krank und zum Arbeiten unfähig gewesen; an die Beendigung des Tristan vor nächstem Sommer kann ich aber gar nicht denken. In dieser Lage, und einzig und allein auf die Einnahmen von meinen Opern angewiesen, bemühe ich mich, was ich sonst wirklich noch nie über mich vermochte, nach jeder Seite hin, wo ich mir eine bevorstehende Einnahme zu beschleunigen hoffen darf. So bat ich bereits vorigen September von hier aus Herrn Director Eckert, im Vertrauen auf den guten und dauernden Erfolg des „Lohengrin“ in Wien, die sofortige Zusendung der stipulirten ersten Nachzahlung für die 21. bis 30. Aufführung der Oper mir gütigst auswirken zu wollen. Er antwortete mir bedauernd, daß er die betreffende Behörde für meinen Wunsch nicht habe günstig stimmen können. Ich mußte mir das wohl zu

erklären suchen. Nun aber, nachdem die Zahl der Vorstellungen des Lohengrin doch nicht mehr sehr entfernt von zwanzig sein können, muß ich den Zeitpunkt für günstiger zur Gewährung meiner Bitte halten. Würde auch jetzt die betreffende Hof-Behörde die Auszahlung jener 500 Gulden für schwierig und bedenklich halten, so müßte ich offen gestehen, mich in der Tendenz des Contractes, den Sie mir in Zürich zur Unterzeichnung brachten, sehr getäuscht zu haben. In meinen Augen konnte die terminweise Zahlung des Honorares nur den Sinn haben, die Direction des Hofoperentheaters gegen den denklichen Fall, daß der Lohengrin keinen wirklichen und dauernden Erfolg haben dürfte, einigermaßen (soweit dieß eben diese besondere Frage betraf) zu sichern. Hätte ich dieß, da ich eigentlich volle Tantième, wie in Berlin, wünschte, nicht so verstanden, so muß ich Sie darauf aufmerksam machen, daß — eben als Entschädigung oder Aequivalent für eine wirkliche Tantième — mir jene Stipulation doch nicht genügen konnte. Denn, als Tantième gerechnet, zahlte man mir dann 50 Gulden für eine Aufführung, und noch dazu nur für 40 Vorstellungen. Nachdem ich von Berlin für einige und vierzig Vorstellungen des Tannhäuser nun durchschnittlich jedesmal bereits 70 bis 80 Thaler bezogen habe, diese noch Zeit meines Lebens und zehn Jahre nach meinem Tode mir noch zur Verfügung stehen; nachdem ich ferner vom Direktor Hoffmann für den Tannhäuser an der Josephstadt 40 Gulden per Vorstellung — und es fanden deren 33 statt — erhielt, so liegt es wohl auf der Hand, daß jene stipulirten Theilzahlungen in meinen Augen nicht den Charakter und den Werth einer wirklichen Tantième haben konnten, da sie für eine solche offenbar, und im Verhältniß zu den soeben bezeichneten Tantième-Einnahmen, mir zu gering erscheinen mußten. Ich sah daher das Angebot, das mir gestellt wurde, als ein festes Honorar von 2000 fl. an, und — eben als festes, sogleich zu zahlendes Honorar — konnte diese Summe allein in Betracht fallen gegen die aufgeopferten Vortheile einer wirklichen Tantième. Daß man mir Bedingungen für die Auszahlung stellte, machte mich nicht in der Meinung irre, daß auch die Hofoperndirection ein festes Honorar im Sinne habe. Da aber nämlich an und für sich in der beabsichtigten ersten Aufführung eines bisher noch nicht anderswo genügend gut aufgeführten und demgemäß aufgenommenen Werkes etwas zur Vorsicht Berechtigendes lag, erkannte ich in jenen Stipulationen eben eine Vorsichtsmaßregel, gegen die ich, bei der übrigens mir so günstigen Disposition, wie ich sie namentlich aus Ihrer mich so überraschenden Reise nach Zürich ersah, nicht weiter opponiren wollte. Jedoch nahm ich auch nicht anders an, als daß Ihre hochgeehrte Direction, sobald sie aus der Bestätigung eines dauernden Erfolges jene Vorsicht als ferner unnütz erkannte, sich mit mir auf den gleichen Standpunkt stellen, und das mir stipulirte Honorar eben als Honorar, und nicht als Tantième, betrachten

würde. Es muß sich sonach nun zeigen, ob ich mich in dieser Annahme, die mich — ohne sie auszusprechen — doch ebenfalls mit zur Unterzeichnung des Contractes bestimmte, geirrt habe. Daß mir meine Bitte vor drei Monaten abgeschlagen wurde, mußte ich, da die Sache noch zu neu war, wie gesagt, erklärlich finden. Nun aber steht es unläugbar anders, und nicht mehr an meinem Werke, sondern einzig an dem Willen der Direction wird es liegen, zu bewahrheiten, von welchem Werthe es für das Repertoire des Hofopertheaters sein muß.

Ich kann nun unmöglich glauben, daß die Direction etwa beabsichtigte, in der laufenden Saison den Lohengrin eben gerade nur zur 20sten Vorstellung¹⁾ bringen, um nicht in den Fall zu kommen, mir vor den Ferien noch die stipulirte Nachzahlung zu machen. Da außerdem doch nächsten Herbst die Oper wohl gewiß wieder aufgenommen werden würde, so wäre ja dem Jahres-Budget (worauf es einem so bedeutenden Theater doch höchstens nur ankommen kann) nichts aufgebürdet, wenn man mir die Summe zu Anfang des Jahres, statt in der zweiten Hälfte zahlte. Jedoch widersteht es mir, selbst hierin diese Angelegenheit so kleinlich aufzufassen; sondern ich ersuche Sie herzlichst, über den Inhalt meines Briefes sich mit Herrn Direktor Eckert in Berathung zu setzen, und ihm offen und bestimmt meine Annahme zu erkennen zu geben, welcher nach ich unsre getroffenen Stipulationen nicht als eine Tantième, sondern als ein festes Honorar von 2000 fl. betreffend angesehen habe, und daher jetzt der Meinung bin, daß die geehrte Direction, da sie einerseits über den Werth des Lohengrin für ihr Repertoire nicht mehr in Zweifel sein kann, andererseits aber besonders von mir darum angegangen wird, keinen Anstand nehmen werde, mir — ich sage: aus freien Stücken (was ihr so wohl anstehen müßte) — nicht nur die zweite stipulirte Zahlung von 500 fl., sondern das ganze Honorar, vermöge einer sofortigen Nachzahlung von Ein Tausend Gulden, zustellen zu lassen. Ich würde, aufrichtig gesagt, ein andres Verhalten gegen mich, für sehr niederschlagend und enttäuschend halten müssen. Sie waren Zeuge, verehrtester Freund, wie ohne alles Zögern und Schwanken, ich sofort zur Unterzeichnung jenes Contractes schritt: dieß hatte seinen Grund eben darin, daß ich die von mir oben näher bezeichnete Disposition sofort in den Schritten Ihrer geehrten Direction zu erkennen glaubte. Dieser Annahme gegenüber wäre es mir durchaus kleinlich vorgekommen, weiter stipuliren und mäkeln zu wollen: sondern ich denke dann, bei solcher Stimmung gegen mich werde sich — vorkommenden nöthigen Falls — alles übrige leicht finden! —

Nun ist gewiß, ich danke der Aufführung des Lohengrin unendlich viel; sie hat mir unaussprechliche Freude gemacht, und vermuthlich wird sie mir auch ferner sehr wichtig sein. Drückte mich nicht die Noth, so

¹⁾ Fehlt: „zu“.

würde ich bei dieser Stimmung eher an alles in der Welt denken, als auch den Vorthell geltend zu machen, den jener herrliche Erfolg meinen pecuniären Verhältnissen tragen mußte. Ich bin daher — glauben Sie mir — in einer Pein, die mich sogar bitter machen könnte, Ihnen und Ihrer Direction ein so erbärmliches Capitel expliziren zu müssen. Aber wer so ohne alles Vermögen, ohne jedes feste Einkommen wie ich, von Theater-Einnahmen wie von Lotteriegewinnsten lebt, und oft in die schwierigsten Lagen dadurch geräth, dem ist selbst wohl die Bitterkeit zu verzeihen, wenn er da dingen und mäkeln muß, wo er das Gefühl hat, daß man nobler handelte, wenn man ihm prompt entgegenkäme, um ihm jenes eben zu ersparen. —

Genug, mein verehrtester Freund; ich könnte mich, zu meinem spätern Aerger, sonst vielleicht selbst bis dahin verlieren, zu erinnern, daß Ihre geehrte Direction doch wohl auch noch ferner mit mir zu thun zu haben gedenkt. Aber, schaden könnte es nichts, wenn Herr Eckert den Herren der betreffenden Hof-Behörde die Sache etwas warm darstellte, und Sie¹⁾ daran erinnerte, daß solche hohe Behörde unter Umständen sich nicht nur wohl rechnend, sondern auch, als Representant des Monarchen, kaiserlich zu benehmen habe. —

Bitte herzlich, seien Sie mir nicht böse ob diesem grilligen Brief. Helfen Sie mir aus meiner verdrießlichen Lage, und Sie sollen bald wieder einen recht vernünftigen Brief erhalten. Möge mich nun Freund Eckert bald — bitte: recht bald! — mit einer tüchtigen Sendung überraschen lassen; dann kommt wohl auch wieder etwas Laune, — diese hilft zur Gesundheit, und alles endlich soll mir helfen, in meiner neuen Arbeit das Elend meines Daseins mich wieder vergessen zu lassen!

Nochmals: Seien Sie mir nicht böse, und nehmen Sie auch heute tausend herzlichen Dank für Ihre Freundschaft!

Der Ihrige
Richard Wagner

²⁾ Ich füge bestärkend noch hinzu:

Würde man sich entschließen können, mir sofort die im Ganzen noch in Aussicht stehenden 1000 fl. zu schicken, so würde dies nicht nur einen entscheidend günstigen Einfluß auf meine jetzige Lage, sondern auch auf mein ganzes ferneres Verhalten zu Ihrer Direction für alle Zeiten haben. —

Dieser schmerzvolle — und dabei mit ersichtlicher Anstrengung geschäftlich möglichst korrekt und darum auch so eindringlich gestaltete Hilferuf blieb auch nicht ungehört. Wie bei allen, auch viel späteren, ähnlichen Gelegenheiten, war dabei eine Abgeneigtheit der entscheidenden — sagen wir direkt: geldgebenden — Stellen zu

¹⁾ sic, anstatt „sie“.

²⁾ Nachschrift, im Original am Rand der Seite quergeschrieben.

überwinden, die uns heut beinahe unfäßlich dünken will. Aber man bedenke: damals war Wagner der Komponist etwa zweier erfolgreichen Opern („Rienzi“ und „Lohengrin“), — nichts weiter! Und ein Hoftheater hatte damals ganz andere „stars“ am Komponistenhimmel zu beachten; vor allem den stets glänzenden Meyerbeer, den erfolgreichen Halévy u. a. m. — Vom „Fliegenden Holländer“ hielt man nicht viel, und der „Tannhäuser“ gar mußte seine Lebensfähigkeit — besonders außerhalb Wiens — erst erweisen.

Um so schöner ist es, daß es den vereinten Bemühungen Essers und Direktor Eckerts gelungen zu sein scheint, Gelder für den Meister flüssig zu machen. Denn dieser schreibt am 6. Januar 1859:

Verzeihen Sie mir ja, daß ich Ihnen nicht zugleich mit meinem Briefe an Herrn Eckert antwortete, um Ihnen meinen herzlichsten Dank für Ihr so freundliches und theilnehmendes Benehmen auch bei der letzten Veranlassung zu sagen. Ich wurde gestört. Nun aber bitte ich Sie, versichert sein zu wollen, daß Sie mir jetzt wieder durch Ihre gütige Vermittelung einen großen Freundschaftsdienst erwiesen, der die Größe meiner Verpflichtungen gegen Sie immer mehr steigert. Es wird die Zeit kommen, wo ich Ihnen beweise, wie sehr ich jene Größe anerkenne. —

Herr Eckert wird Ihnen nun wohl schon mitgetheilt haben, welchen Vorschlag ich ihm gemacht habe, um mir durch seine geneigte Intervention zu einer entscheidend günstigen Gestaltung meiner persönlichen Lage für die nächste Zeit, in der ich mir die behaglichste Ruhe zur Vollendung meiner Arbeit wünsche, zu verhelfen. Ich kann kaum anders denken, als daß durch Hinzuziehung des Tannhäuser auch von Seiten Ihrer ökonomischen Verwaltungsbehörde meinem Wunsche und Bedürfnisse vollkommen entsprochen werden könne. Von Ihnen, verehrtester Freund, bin ich versichert, daß Sie mit gewohnter Theilnahme das Ihrige nach Kräften beibringen, um Alles meiner Bitte günstig zu stimmen. —

Meine Freude über den Wiener Lohengrin wird immer intensiver; ich habe an keinem Theatervorgang mehr Interesse, als an den Aufführungen dieser Oper bei Ihnen und durch Sie.

Nun geht es auch mit meiner Gesundheit wieder besser. Ich bin recht gut und hoffnungsvoll gestimmt in dieses neue Jahr getreten. Mir ist, als hätte ich nun viel, viel überstanden, das Maaß der Prüfungen sei voll, und ein heitrer, productiver Abend solle dem heißen Mittage meines bewegten und viel behinderten Lebens folgen.¹⁾ Ihr lieber Brief war der erste, den mir der Briefträger brachte: ein gutes, tröstliches Omen!

Dies ergreifende Zeugnis eines felsenfesten Glaubens an seine Zukunft ist nicht nur ein vorübergehendes Moment seiner Stimmung; lange danach klingt jene heroisch-trotzige Fanfare noch in den Briefen wieder, wenn er auch dazwischen wieder einmal bittere Töne anschlagen muß. So klagt er am 16. Februar:

¹⁾ Die Worte sind vom Herausgeber gesperrt.

Daß mir Herr Director Eckert auf meinen letzten Brief in keiner Weise antwortete, hat mich sehr beschämt, denn ich muß daraus ersehen, daß ich einfach als Lästiger angesehen werde. Dies bin ich zu meinem Trost jedoch nur solange, als man mich nicht dafür nimmt. —

(Im letzten Satz ist das Wort „nicht“ jedenfalls zu streichen, um den richtigen Sinn zu finden.)

Acht Tage später hatte sich der Zorn über Eckert wieder gelegt, wie wir aus einem weitem Brief (23. Februar) erfahren:

Sehr lieb war mir Ihre Mittheilung über Hrn. Direct. Eckert, die mir sein Schweigen auf eine beruhigende Weise erklärt.

Dagegen plagen ihn andere Sorgen. Das Schmerzenskind in des Wortes bitterster Bedeutung, „Tristan“, kommt nicht vorwärts:

Nämlich: — leider! — hat es mit dem Tristan noch gute Wege, und ganz im Vertrauen gesagt, rechne ich kaum für nächsten Winter auf seine Aufführung. Ich bin so oft krank gewesen, habe soviel Unbehagen und wirkliche Sorgen, daß ich nur in sehr lichten, kurzen und seltenen Zwischenzeiten daran arbeiten kann. Noch ist der zweite Act nicht fertig. Die Carlsruher Verkündigungen sind voreilig. Bedauern Sie mich also, und denken Sie wie mich dieses Leidwesen niederdrückt.

Die Erwähnung Karlsruhes erklärt sich aus der damals schon zweifelhaft gewordenen Hoffnung, den „Tristan“ dort im nächsten Winter aufführen zu können, — eine Hoffnung, die Wagner hier selbst untergräbt, während wir später sehen werden, daß er die Carlsruher leitenden Persönlichkeiten für schuldig hielt.

Genau drei Wochen nach diesem Brief wurde jedoch der zweite Akt des „Tristan“ fertig (9. März), und Wagner siedelte nach Luzern über, wo er im Hotel Schweizerhof Wohnung nahm. Ob er wohl von dort aus den Blick zuweilen auf jenes grünumlaubte Haus jenseits der Seebucht richtete, wo er später so glückliche Zeiten verleben sollte? Schon lange sehnte er sich nach ländlichem Frieden in eignem Heim. Er hatte am 26. August 1852 an Frau Julie Kummer aus Zürich geschrieben, er suche

... ein Gartengrundstück, möglichst weit am See entlang, auf welches wir uns ein Bernerhäuschen zu bauen wünschten, sobald mein Ruhm die gehörige Solidität gewinnen sollte.

Das Bernerhäuschen sollte sich später in Tribschen verwirklichen. Vorläufig mußten solche Pläne aber beiseite liegen bleiben; denn noch immer drängte die Not, und noch immer hoffte er, in großen Residenzstädten auf den Bühnen der Hoftheater ideale Verkörperungen seiner Ideen zu finden, bis er endlich mit einem an Ekel grenzenden Mißbehagen dem Hoftheaterwesen definitiv den Rücken kehrte und den Bayreuther Gedanken erfaßte.

Vorderhand war er davon noch weit. Er nahm zunächst Paris ins Auge, wohin er im Spätsommer überzusiedeln gedachte; am 28. April schon schreibt er an Esser:

...melde Ihnen daß ich bis Ende Juni bestimmt hier in Luzern bleibe, wo ich in der gränzenlosesten Einsamkeit meinen dritten Act von Tristan zu entwerfen suche. Da Sie nun an den Rhein gehen, so hoffe ich Sie besuchen mich hier, 3 Stunden von Basel nur entfernt (per Eisen-

bahn.) Es wäre ganz herrlich, und wenn Sie wollen, nehmen wir auch den Tannhäuser vor.

Jedenfalls melden Sie mir noch, ob Sie um die genannte Zeit kommen können. Über Juni hinaus glaube ich nicht gut hier bleiben zu können, und würde dann —, da mir Armen aus Deutschland Exilirten nichts andres übrig bleibt, nach Paris gehen, wo ich mich fortan niederzulassen gedenke. Ja! So geht es einem deutschen Componisten. Alle meine letzten Schritte wegen Amnestie sind wieder vergebens gewesen, und ich bin nun fest entschlossen, Deutschland nicht wiederzusehen; meine Lage rührt Niemand, und stumpfsinnig zuckt ein Fürst nach dem andern mit den Achseln. Das ist mein — Vaterland! Alle Achtung vor Österreich, so habe ich doch in dem bevorstehenden Kampfe¹⁾ gerade keine übermäßigen Sympathien für den hohen Deutschen Bund und seine Polizei-Einigkeit!

Nun machen Sie, daß wir uns zur rechten Zeit noch zu sehen bekommen, wenn es nicht freventlich ist, im Angesichte des bedenklichen Krieges an ein so friedliches Rendezvous zu denken.

Empfehlen Sie mich, ich bitte, noch bestens und freundschaftlichst Herrn Eckert, wie ich durch ihn Sie zuletzt grüßen ließ. Seine prompte Befriedigung meines Wunsches hat mir sehr wohl gethan, und ich fühle mich Ihnen Allen für immer herzlich dadurch verpflichtet!

Aus Paris erhielt Esser dann einen vom 27. September datierten, außerordentlich bedeutenden und sehr eingehenden Brief, in dem einesteils Winke für das Einstudieren einer Gesangspartie gegeben werden, die wohl für immer Gültigkeit haben, andernteils noch in vollster Hoffnung vom Karlsruher Tristan gesprochen wird. Wie bald sollte die Enttäuschung folgen!

Ich bin Ihnen noch meinen Dank für Ihren letzten freundlichen Brief schuldig. Die Aufklärung des Grundes, weshalb Ihnen seitens Ihrer Direction der Urlaub zu einem Besuche in Luzern nicht gestattet wurde, hat mich doch wenigstens über die Intentionen der Direction hierbei beruhigt; ich finde es nun sehr erklärlich, und kann darin, daß man Ihren Wunsch nicht erfüllte, doch wenigstens keine Geringschätzung gegen mich ersehen. Daß hingegen nicht Sie, sondern Ihr College, mit dem Studium und der Leitung des Tannhäuser beauftragt wurde, habe ich natürlich nur sehr ungern erfahren müssen. Erklärlich ist es mir wohl, daß Ihr Kollege auf dieser Oper bestand, und es könnte mich seiner Seits nur freuen, daß er einen Werth darauf legte, eine Oper von mir zu dirigiren. Möge nun aber nur auch der Erfolg derselbe sein, wie wenn Sie an der Spitze der Aufführung ständen: daß wir Beide uns so gut über den Lohengrin verständigen konnten, war ein großes Glück, das der, sonst so gewagten Vor-

¹⁾ Der oberitalienische Krieg von 1859 ist gemeint, vor dem Wagner in die Schweiz entflohen war.

führung dieses Werkes vor das Wiener Publikum, so ungemein erfolgreich zu Statten gekommen ist. Mit Grund zweifle ich jetzt, ob der Tannhäuser dieselbe schlagende Wirkung hervorbringen wird: denn, das müssen wir uns gestehen, vom Dirigenten hängt unersetzlich viel, unter Umständen alles bei solchen Arbeiten ab. Suchen Sie nun als ächter Freund so viel wie möglich für den richtigen Geist der Auffassung zu wirken, was Sie allerdings nur durch Vermittelung des Herrn Director Eckert werden thun können. Vor allem mögen keine unsinnigen Auslassungen vorgenommen werden; den Sängern gegenüber muß streng darauf gehalten werden, daß Sie¹⁾ nirgends mit absolut rezitativischer Lizenz singen, sondern alle, auch nicht streng begleitete Stellen, zunächst genau im Tacte lernen, um meine rhythmische Declamation und Accentuation sich genau anzueignen, um dann erst, wenn sie vollkommen diese inne haben, mit etwas größerer dramatischer Freiheit zu nuanciren. Hierdurch wird vor allem erreicht, daß die Sänger nicht schleppen, was stets der Fall ist, sobald man sie im Quasi-Recitativ sich selbst überläßt. Wie furchtbar ermüdend und entstellend dies ausfällt, habe ich z. B. am ersten Gesang des Wolfram im Sängerkrieg zu erfahren Gelegenheit gehabt: einem Sänger, dem ich diesen Gesang einstudirte, konnte ich meine Intentionen am besten dadurch beibringen, daß ich ihm alle — in der Partitur unbegleiteten Stellen, durchweg mit Accorden in Viertelbewegung accompagnirte. So lehrte ich ihm die Ruhe und die nicht schleppende Bewegung zugleich mit der richtigen Declamation. Übrigens mache ich Herrn Director Eckert darauf aufmerksam, daß gegen Ende October die Partitur des Tannhäuser im Stich erscheinen wird. Ich ersuche ihn dringend, sogleich ein Exemplar davon sich nachträglich noch beim Verleger (C. F. Meser, Dresden.) zu bestellen, und darauf zu dringen, daß man ihm vorläufig das bereits Fertige auf Abschlag des ganzen Exemplares zuschicke, weil gerade im Anfang — d. h. namentlich in der Ouverture und den ersten Scenen, Verbesserungen und genauere Angaben der Nuancirung des Vortrages eingetragen worden sind, von denen ich sehr wünschte, daß die Wiener Aufführung sie sich von vorn herein aneignete. Es handelt sich ja nur um einen Nettopreis des Exemplares, und ich würde es als ein besonderes Zeichen von Freundschaft aufnehmen, wenn man meinem Wunsche dies kleine Opfer brächte.

Schließlich aber zu einem größeren Opfer, daß²⁾ ich von Ihnen und Herrn Eckert mir gebracht wissen möchte. Ich erkläre Ihnen, mit Freuden in eine erste Aufführung des „Tristan“ auf Ihrem Theater in Wien gewilligt zu haben, wenn es mir hätte vergönnt sein können, persönlich dabei anwesend zu sein. Diese letzte wichtige Bedingung, die ich für die Überlassung meines neuesten Werkes stellen mußte, wurde mir nun durch die

¹⁾ sic, anstatt „sie“.

²⁾ anstatt „das“.

großherzige Zusage des Großherzogs von Baden erfüllt, vermöge welcher ich für die Zeit der Hauptproben und der ersten Aufführungen von ihm eingeladen bin, unter seinem besondern Schutze mich in Karlsruhe einzufinden. Diese Vergünstigung hat für mich nun die unendlich wichtige Bedeutung, daß ich demnach in Karlsruhe Gelegenheit erhalte, mein neues Werk gänzlich nach meinen eigensten Intentionen aufzuführen, und somit, was die Auffassung betrifft, eine Mustervorstellung für diejenigen Bühnen, die zunächst den Tristan ebenfalls aufzuführen gedenken, hinzustellen. Nur dann aber erreiche ich diesen Zweck vollkommen, wenn mindestens die Dirigenten derjenigen Theater, denen ich mein Werk zuförderst anvertrauen soll, bei einer dieser ersten Aufführungen (bei den¹⁾ einzig ich zugegen sein können werde) ebenfalls anwesend sind, weil ich für den Geist der ferneren Aufführungen in Karlsruhe nach meiner Abreise schon nicht mehr mit Sicherheit eintreten kann. Da nun Wien dasjenige Theater, das ich am liebsten und zu allernächst auch für den Tristan ins Auge fasse, so ersuche ich durch Sie hiermit Herrn Director Eckert auf das Herzlichste und Angelegentlichste, mindestens Sie, bester Freund, als den zukünftigen Dirigenten dieser Oper nach Karlsruhe abzuordnen. Ja, ich muß aus der Erfüllung dieser Bitte eine Bedingung für die Überlassung des Tristan machen. Die Zeit werde ich Ihnen genau melden: ich denke gegen Mitte November. Lieb wäre mir's, wenn Sie schon zu einigen Proben kämen. . . . Noch muß ich ein strenges Geheimniß daraus machen, daß ich selbst nach Karlsruhe gehen werde: ich bitte Sie daher, mich in dieser Geheimhaltung (die äußerst nöthig ist) nach Kräften zu unterstützen.

Die Geheimhaltung wurde aber gar nicht nötig; die Karlsruher ausführenden Kräfte kamen mit den so neuartigen Rollen nicht zustande. Man darf die Leute deswegen noch nicht mit dem Stempel des *testimonium paupertatis* brandmarken: auch die Wiener brachten nachher den Tristan trotz 77 Proben nicht auf die Beine. Waren in Wien vielleicht die dunklen Mächte der Kabale außerdem tätig, um die Sache zu unterbinden, so weiß man das von Karlsruhe zwar nicht; allein — man bedenke, daß eine allererste Aufführung eines solchen Werkes ohne den Schöpfer selbst und seine bis ins kleinste gehende Beihilfe und Anweisung in der Tat nicht möglich war; oder man hätte einen unverständlichen Graus zustande gebracht, der niemanden befriedigt, Wagners Ansehen aber schwer geschädigt hätte. Wir wollen annehmen, daß den Karlsruher Kräften hiervon eine Ahnung aufgegangen sei; zu ihrer Ehre! — Der so bitter enttäuschte Meister benennt das allerdings anders: „Karlsruher Gewissenlosigkeit“ (vgl. den Brief an Breitkopf & Härtel vom 25. Dezember 1859, sowie den hier weiter unten folgenden an Esser vom 24. dess. Mts.).

Esser schreibt nun noch am 9. Oktober an Schott im Tone vollster Sicherheit über die Aufführung in Karlsruhe, erwähnt aber nicht, daß Wagner ihn dazu eingeladen habe, sondern meint nur: „Ich hätte nicht übel Lust, wenn es meine Geschäfte hier erlaubten, nach Karlsruhe zu reisen, um die Oper sogleich anzuhören.“ Es wäre aber verfehlt, Esser hieraus einen Strick drehen zu wollen — nämlich, als habe er sich Schott gegenüber etwas „in Scene gesetzt“. Das lag seinem Charakter

¹⁾ sic, statt „denen“.

fern. Man tut gut, sich der Worte zu erinnern, die Wagner über Esser an anderen Orten schrieb; er sagt u. a. in seiner Biographie (2. Bd., S. 672) „Der gut berufene K. M. Esser;“ — „Das ganz zutrauliche und freundliche Benehmen des ehrlichen Musikers gewann mich sofort“ (Zürich, beim Lohengrinvertrag). Und S. 786: „Mit Niemandem als mit einem gänzlich ehrlichen Menschen vom Theater verkehrte ich, . . . mit K. M. Esser.“ — Verwunderlich bleibt demgegenüber, aber vielleicht doch in das Gesamtbild einbeziehbar, das Urteil P. Cornelius' (Briefe, 2. Band, S. 472) „immer auf halbem Wege stehen bleibend“, und im Briefe vom 12. Juni 1862 aus Genf: „Aber die Leidenschaft zum Gegenstande, . . . die fehlt eben doch.“ — Alles gleich! Wagner hatte doch eben in Esser den tüchtigen, ehrlichen, unbeirrten Mann gefunden, den er so notwendig brauchte — und nicht nur in Wien! Noch im Jahre 1863 schrieb er an Breitkopf & Härtel am 2. Februar: „Da K. M. Esser vollkommen verläßlich ist, und alles mir sicher dünkt, werde ich auf einige Wochen von Wien verreisen.“

Nachdem nun die Karlsruher Hoffnungen zu Grabe getragen waren, schreibt Wagner an Esser am 16. November 1859:

Durch Herrn Eckert, dem ich bereits für seine freundliche Depeche, die mir den Erfolg des Tannhäuser meldete, zu danken hatte, ließ ich auch Ihnen dieser Tage meine besten Grüße und herzlichen Dank für Ihren freundlichen Brief ausrichten. Meinem Wunsche nach wird er ferner Ihnen verschiedenes Angelegentliche mitgeteilt haben, was ich außerdem Ihnen selbst direct geschrieben haben würde. Somit nehme ich an, daß Sie über die Angelegenheit einer ersten Aufführung des Tristan in intime Mitwissenschaft gezogen sind, und gebe mich der Hoffnung hin, daß es Ihrem, wie Herrn Eckerts gemeinschaftlichem Eifer gelingen werde, mir nach einer der bezeichneten Seiten hin irgend eine günstige Aussicht zu eröffnen.

Somit bliebe mir heute nur noch übrig, Ihnen noch besonders für die Freundschaft zu danken, die Sie mir auch durch die letzte Mittheilung über die Aufführung des Tannhäuser erwiesen. Was Sie mir melden, klingt im Ganzen recht ermuthigend, wenn ich auch mit Ihnen bedauern muß, daß Grimingers Kräfte der Aufgabe nicht vollständig gewachsen waren, was besonders von nachtheiligem Einflusse sein muß, wenn er im Sängerkriege zurückgeblieben ist. Allerdings beruht hier das vorherrschend dramatische Interesse — zugleich auf der leidenschaftlichen Energie, mit welcher Tannhäuser sich bis zu dem verderblichen Ausbruche seines Bekenntnisses steigert. Bleibt er hier zurück, und kann er, namentlich im Verlauf des Finale's nicht die Kraft finden, den verzweiflungsvollen Ergüssen seiner Zerknirschung den energischsten Ausdruck zu geben, — so ist allerdings der eigentlichste Kulminationspunct der Oper — verfehlt. Ich frage dann, ob es nicht besser war, die Parthie Herrn Steger zu geben? Dieser soll zwar etwas roh und unedel sein, jedoch über außerordentliche Stimmittel gebieten: hier wäre nun der bildende Einfluß eines verständnißvollen Dirigenten von guter Wirkung gewesen; am Ende müssen wir uns in der Oper doch immer damit begnügen, gute Naturmittel geistvoll

zu verwenden; auf den eignen Geist der Sänger muß man nie viel rechnen.

Da, laut Eckerts Depeche, die Oper an zwei Abenden unmittelbar hintereinander gegeben werden konnte, kam ich fast auf die Annahme, am zweiten Abend habe Steger gesungen. Doch irre ich mich wohl? —

Bitte, geben Sie mir doch bald wieder eine Nachricht: Wien interessiert mich nun am meisten.

Es folgt hierauf in dem Brief der Passus, den Esser abschriftlich an Schott weitergab, und den man bei Istel a. a. O., Seite 16 der Sonderausgabe, nachlesen mag. Er enthält den Dank für die Vermittlung der Verbindung mit dem Schott'schen Verlag. (Im zweiten Satz dieses Passus steht in Wagners Originalbrief das Wort „sähe“ richtig orthographiert, nicht „sehe“, wie Esser kopiert zu haben scheint.) Man darf wohl sagen, daß dieser Lichtblick — die Verbindung mit Schott — nicht länger hätte ausbleiben dürfen. Fehlschläge überall, eine quälende Schuldenlast, dazu eine sehr leicht zu erschütternde Gesundheit — alles brachte den Heimatlosen wieder in jene verzweifelte Stimmung, der er im Jahre 1853, am 20. September, in einem Briefe an Frau Julie Kummer von Zürich aus folgenden Ausdruck verliehen hatte:

„Mir hilft all nichts mehr. 'S ist aus. Krepiren oder Komponiren — das ist alles! Liszt bringt mich durch sein Schweigen zur Verzweiflung Wenn Ihr wüßtet, in welchem Pfuhl von Elend und Misere ich hier lebe!“

Über zwei Tristan-Projekte schreibt er nun an Esser am Weihnachtsabend 1859:

Daß in der Angelegenheit, die ich zuletzt Herrn Eckert ans Herz legte, noch nicht viel Tröstliches zu sagen sein mag, muß ich aus dessen Schweigen schließen. Indessen rüste ich selbst mit allen Kräften die Möglichkeit aus, mir den Tristan in einer ersten Aufführung zu Gehör zu bringen. Von der schließlichen Zusage derjenigen Sänger, an die ich mich deshalb gewandt, und die für's erste sich mir bereit erklärt haben, hängt es jetzt ab, daß ich vom 1. Mai bis 16. Juni in der Salle Ventadour (Theater der italienischen Oper) Tannhäuser, Lohengrin, und schließlich — Tristan und Isolde aufführe. Ich sprach auch hierfür Eckert um seine Mitwirkung an. Da er mir nicht antwortet, ersuche ich Sie, in gewohnter Freundschaftlichkeit mir auch hierfür an die Hand zu gehen. Ich brauche eine doppelte Besetzung der ersten und angreifendsten Parthien, da ich nothwendig in 6 Wochen 20 Vorstellungen herausbringen muß, um auf die Kosten zu kommen. Als Tenöre habe ich Tichatscheck und Niemann. Als die eine Sängerin rechne ich auf die Ney-Bürde. Könnten Sie mir nun als andere Mad. Maier-Dustmann empfehlen? Ich gerathe auf keine andere. Sie soll zwar nicht in Allem den Anforderungen entsprechen, die ich für meine Parthien mache: namentlich soll auch ihr Äußeres, etwas klein und dick, mit orientalischem Ausdruck, nicht recht zu dem speziellen Charakter meiner Frauen stimmen. Dennoch scheinen ihre Vorzüge derart zu sein, daß ich wohl schwerlich sie übergehen können würde. Sind Sie ebenfalls

meiner Meinung, so bitte ich Sie, in meinem Namen doch mit der Dame über die Sache zu sprechen, und sie zu ersuchen, Ihnen Ihre¹⁾ ungefähren Forderungen mitzuthellen. Hierbei möge sie aber bedenken, daß das Unternehmen eben nur dadurch möglich wird, daß meine Sänger, aus Rücksicht für die Sache, die große Schwierigkeit derselben, für den Ruhm und die Ehre, und ein wenig aus Liebe zu dem hart geplagten Autor, Ihre¹⁾ Ansprüche auf das Äußerste mäßigen. Im Übrigen wird ein verantwortlicher Unternehmer eintreten, und Garantie wird geleistet werden. Das versteht sich von selbst. Nur auf Gewinn ist es dabei nicht abgesehen.

Wäre denn nun auch Fr. Czillag zu haben? Oder ist diese wirklich bereits für London engagirt? Zu Dr. Schmidt, als erstem tiefen Baß, würden Sie mir doch wohl rathen können? Möchten Sie nicht auch diesen in meinem Namen sprechen?

Kommt der Tristan auf diese Weise zu Stande, so wünsche ich dann, daß Wien das erste Theater sei, welches ihn in Deutschland gibt. Ich rechne dann darauf, daß der zukünftige Dirigent der Oper (jedenfalls doch Sie??) den Pariser Aufführungen beiwohne, ebenso die beiden Hauptsänger: und somit vertraue ich Ihnen dann den Tristan zur ersten Aufführung in Deutschland — ohne mich — an.

Es gäbe aber ein Mittel, diese erste Aufführung meines neuen Werkes zum Beginn der nächsten Saison unbedingt Ihrem Theater zu sichern, selbst wenn Paris nicht zu Stande käme, und auch ich nicht zugegen sein dürfte. Ich sage es Ihnen offen. Die Verzögerung dieser Oper durch die Karlsruher Gewissenlosigkeit hat mich in eine höchst peinliche Lage versetzt. Wäre Anfang Dezember mein Wunsch mit Karlsruhe in Erfüllung gegangen, so konnte ich jetzt leicht an viele Theater, die sich dafür gemeldet, meine Partitur verkaufen, und — darauf hatte ich gerechnet, um bestehen zu können. Will daher nun die Wiener Direction einen kühnen Griff thun, so braucht sie nichts weiter, als mir sofort ein gutes Honorar (ich meine 5000 francs) zu Gebote zu stellen, so bin ich gezwungen, ihr den Tristan zur ersten Aufführung im Beginn der nächsten Saison zu überlassen — ohne andere Bedingung, als daß der Dirigent, und die beiden ersten Sänger der Oper mich auf 8 Tage zuvor besuchen, damit ich genau das Werk mit ihnen studiren kann. Sagen Sie das Eckert im Vertrauen. — Die Partitur soll Anfang Januar Ihnen zur Einsicht von Härtels zugestellt werden: Sie haben sich nur sofort deshalb an sie zu wenden.

Nun sehen Sie einmal, was Sie mir für Nachricht geben können. Suchen Sie mich zu erfreuen und etwas aufzurichten, ich bedarf es! —

¹⁾ Statt „ihre“.

Schluß folgt

DIE EROTISCHE BIOGRAPHIE RICHARD WAGNERS

VON EMIL LUCKA-WIEN

Ich will hier nicht von den Frauen erzählen, die im Leben Wagners eine Rolle gespielt haben, nicht aus Büchern und Briefen einen Auszug bereiten oder gar für oder wider Minna Planer, Mathilde Wesendonk, Cosima Liszt Partei ergreifen. Ich will von allem absehen, was beim Liebesleben Wagners im höheren Sinn zufällig genannt werden muß, das heißt, was nicht aus dem tiefsten Grund seines Wesens gequollen ist, sondern allenfalls auch anders hätte sein können, denn Zufall ist es ja schließlich, daß Wagner der oder jener Frau begegnet und in engere Beziehungen zu ihr getreten ist. Ich will vielmehr von den ewigen Formationen der Liebe sprechen, die der Genius Wagner in sich selber vorgefunden hat und mit Notwendigkeit ausgestalten mußte. Nicht die Liebe als Begegnis und Ereignis in einem Leben ist mein Vorwurf, sondern die Liebe als in der Seele ruhende und zu ihrer Zeit hervortretende Notwendigkeit, als die Macht, die, wie immer das äußere Leben beschaffen sei, von innen heraus ihre Verwirklichung fordert. Und es wird sich eine eigentümlich typische Stellung Wagners ergeben; der bekannte Gedanke, daß der Genius in seiner Seele das Leben der Menschheit zu repräsentieren vermag, wird von einem neuen Gesichtspunkt aus verstanden werden und einen Beweis finden.

Wie jeder Mensch im Mutterleib die körperlichen Entwicklungsformen der ganzen vorausgegangenen Tierreihe wiederholt, so wiederholen sich im Seelenleben des völlig ausgebildeten Menschen die Stufen der vorausgegangenen kulturellen Entwicklung der Menschheit. Das sogenannte biogenetische Grundgesetz stellt den natürlichen Zusammenhang des einzelnen Individuums mit der ganzen Organismenreihe fest; es findet seine Fortsetzung in einem psychogenetischen Gesetz: der einzelne Mensch verwirklicht im Laufe seines Lebens abkürzungsweise, aber doch vollkommen, den geistig-seelischen Weg, den die Menschheit gegangen ist. Aber während jeder menschliche Körper ganz ausgebildet sein muß, um leben zu können, so gibt es sehr verschiedene Grade von seelischer Ausbildung; nicht jeder Mensch verwirklicht alles, viele beleben nur Bruchstücke, andere ein Minimum. Für den genialen Menschen unserer Zeit ist es nun charakteristisch, daß ein großer Teil, ja nahezu alles von dem, was jemals in der Menschheit wirksam gewesen ist, in seiner Seele wieder lebendig wird. Und ich will zeigen, wie das Leben Richard Wagners die großen erotischen Stadien der Menschheit mit äußerster Intensität wieder verwirklicht und wie er sie in seinen großen Werken

2*

festgehalten und verewigt hat. Für einen Menschen dieses Schlages sind die Liebeserlebnisse der Wirklichkeit, von denen man so viel Wesen macht, sekundär: hätte Wagner zur bestimmten Zeit nicht Mathilde gefunden, so wäre es eine andere Frau gewesen; „Tristan und Isolde“ hätte er erschaffen müssen, und sei es mit einer Phantasie-Isolde.

Es wäre nun meine Aufgabe, zuerst die großen Stadien darzulegen, die das Liebesleben der Menschheit durchgemacht hat, und dann ihre Wiederbeseelung bei Wagner zu beweisen. Aber ich muß mich hier damit begnügen, diese Perioden — es sind drei — einfach aufzuzählen, ohne sie historisch zu begründen, um dann sogleich zum eigentlichen Thema überzugehen, an dem das Vorausgesetzte hoffentlich rückwärts gewendet einleuchten wird. Die erste Periode des Liebeslebens, die das ganze Altertum und das erste Jahrtausend des Christentums einnimmt, kennt nichts als das primitiv sinnliche Verhältnis zwischen Mann und Frau. Liebe in unserem Sinn ist noch unbekannt. So bleibt es bis ins 11. Jahrhundert, in die Zeit der Troubadours und Minnesänger und der beginnenden Mystik. Hier tritt ein neues Element ins Liebesleben, nämlich die rein seelische Liebe, die mit sinnlichem Begehren nichts zu schaffen hat und ihm prinzipiell feindlich und ablehnend gegenübersteht. Diese seelische Liebe ist die zweite Wurzel des erotischen Fühlens der Menschheit, von der ersten, der natürlichen Sinnlichkeit, die auch das Tier besitzt, völlig verschieden. Alle Erotik ist jetzt zwiespältig; neben der rein seelischen und persönlichen Liebe des Mannes zu einer Frau besteht die unpersönliche Sinnlichkeit weiter. Die seelische Liebe hat rasch ihre äußerste Konsequenz in der Frauenanbetung gefunden: die Frau wurde der Sphäre des gewöhnlichen Daseins entrückt, wurde immer reiner und erhabener, Spenderin alles Heiles und wie ein göttliches Wesen angebetet. Gegenüber dieser Konzeption der Madonna, der Repräsentantin der rein seelischen Liebe, wird als Repräsentantin der nunmehr sündhaft empfundenen Sinnlichkeit die Hexe aufgestellt, die Buhlin des Teufels, die den Mann verführt und seines Heiles beraubt. Wie der Mann des zerspaltenen Liebesempfindens zwischen seelischer Liebe und Sinnenlust keine Vermittlung und keine Einheit kennt, sondern nur die Extreme, so braucht er auch zwei Frauengestalten, um in ihnen seine beiden Wunschrichtungen zu symbolisieren: die angebetete Göttin, von der alles Hohe und Reine ausgeht, die alle Liebe in sich vereint; und die Hexe, die Teufelin, die der Mann fürchtet und verachtet, aber doch heimlich begehrt, die Verkörperung seiner sinnlichen Wünsche. Die Frauen selbst haben sich diesen extremen Stellungen, die ihnen der Mann zugewiesen hat, willig gefügt.

Jahrhunderte lang haben die beiden Stämme des Liebeslebens gesondert und einander feindlich in der Seele des Mannes bestanden; erst die Zeit Rousseau's und der deutschen Romantiker hat die ersten Versuche

unternommen, sie zu versöhnen und in der Persönlichkeit der Geliebten eine höhere Einheit zu finden. Diese dritte Form der Liebe ist die Liebe unserer Zeit; wir wollen keinen Unterschied mehr zwischen Seele und Sinnen anerkennen, der geliebte Mensch soll alles in einem geben und sein. Wir verstehen nicht mehr das zwiespältige Fühlen des Mittelalters, und wir haben die unregelte und unpersönliche Sinnlichkeit der ersten Periode als etwas Niedrigeres deklassiert. Ich lasse alle die interessanten und wichtigen Zusammenhänge, die Gefühls-Situationen und -Kombinationen der modernen Liebe beiseite und will nun sogleich an der Entfaltung Wagners zeigen, wie sich im Lauf seines Lebens die Gefühle der Menschheit neu belebt haben und produktiv geworden sind. Wagner wird uns als der erotische Repräsentant des modernen Menschentumes erscheinen, als einer, an dem typisch und groß zu erkennen ist, was in anderen nur unentschieden und matt an den Tag kommt. Die Liebe ist das Leitmotiv seines Lebens gewesen: das primitive Zaubermärchen „Die Feen“ des Neunzehnjährigen schließt mit der „unendlichen Gewalt der Liebe“, und die letzten Worte, die er zwei Tage vor seinem Tod aufgeschrieben hat, heißen: „Liebe — Tragik“.¹⁾

Für das erste Stadium ist die (im Jahr 1834 geschriebene) Oper „Das Liebesverbot“ überaus symptomatisch.²⁾ Sie ist eine Vergröberung des derbsten aller Shakespeare'schen Stücke „Maß für Maß“ und hat als einzigen Gegenstand den sinnlichen Liebesgenuß, den alle suchen und der die Handlung in Bewegung setzt, sowie die Verspottung derer, die etwas anderes zu erstreben scheinen. Den Inhalt dieses Textes — den man eine Dichtung nicht nennen kann — zu erzählen, hätte keinen Zweck; er bietet nur biographisches und kein künstlerisches Interesse, belegt aber mit erstaunlicher Kraßheit das erste rein sexuelle Stadium des Einundzwanzigjährigen. Es war zudem die Zeit, da das „junge Deutschland“ die Emanzipation der Sinnlichkeit auf sein Banner geschrieben hatte; Wagner selbst spricht von seiner Auffassung, „welche besonders gegen die puritanische Heuchelei gerichtet war und somit zur kühnen Verherrlichung der freien Sinnlichkeit führt. Das ernste Shakespeare'sche Sujet gab ich mir Mühe, durchaus nur in diesem Sinn zu verstehen.“ Und in seiner „autobiographischen Skizze“ sagt er: „Ich lernte die Materie lieben.“

¹⁾ In dem kurzen Fragment: „Über das Weibliche im Menschen.“ Werke XII, 343.

²⁾ Der Text ist im 11. Band der Werke abgedruckt, die Musik ist nicht veröffentlicht worden. [Diese Bemerkung des Herrn Verfassers müssen wir dahin richtig stellen, daß Edgar Istel im 8. Wagner-Heft der „Musik“ (VIII. Jahrgang, Heft 19) auf Grund der handschriftlichen Originalpartitur eine ausführliche, durch zahlreiche Notenbeispiele erläuterte Darstellung der Musik des Werkes gegeben hat. Unter den Kunstbeilagen jenes Heftes befinden sich auch das Titelblatt und die erste Partiturseite des „Liebesverbots“ in Faksimile-Nachbildung. Red.]

Wagner gibt ferner den Inhalt eines (verloren gegangenen) Operntextes „Die Hochzeit“ aus noch früherer Zeit folgendermaßen an:

„Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt.“¹⁾

Die zweite, zwispältige Periode der Erotik ist im „Tannhäuser“ verkörpert, den Wagner, 29 Jahre alt (1842), konzipiert hat. Es gibt wohl kein Werk eines modernen Künstlers, in dem das mittelalterliche Gefühl der Weltzerspaltenheit ähnlich erschütternd zum Ausdruck käme. Der Mann steht mitten inne zwischen Himmel und Hölle, der angebeteten Heiligen und der lockenden Sinnlichkeit, die von einer Teufelin verkörpert wird. Ein Mensch des Mittelalters hätte in diesem Werk seine Seele wieder-erkannt. Ehe Wagner die zweite Periode noch recht erreicht hatte, war die Dichtung schon unter dem Namen „Der Venusberg“ geplant,²⁾ und in diesem Entwurf hat das bloß Sexuelle wohl einen noch größeren Raum eingenommen, wahrscheinlich im Anschluß an die alte Sage. Denn hier kehrt Tannhäuser unerlöst und voll Trotz gegen die ewigen Werte in den Venusberg zurück, um sich für immer der Sinnenlust hinzugeben und auf alles höhere Leben zu verzichten. Dies ist später bis zur entscheidenden Schlußwendung beibehalten worden; endlich siegt doch die rein seelische Liebe zu Elisabeth über die unpersönliche Sinnlichkeit.

Wie sich der verzweifelnde Mönch des Mittelalters von der Liebe Gottes, die ihn von sich zu stoßen schien, abgewendet und dem Satan hingegeben hat, damit er ihm wenigstens die Freuden der Erde lasse, so wirft sich Tannhäuser, vom Gottesreich — das Wort des Papstes! — und von Elisabeths Liebe verstoßen, wieder der Sexualität in die Arme, die hier im Gegensatz zu der seelischen Liebe den Charakter des Dämonischen annehmen muß. Denn die Sinnlichkeit hat im dualistischen Fühlen ihre Naivität verloren: in dem Augenblick, da die seelische Liebe das einzige ist, was gilt, muß alles Niedrige als teuflisch und sündhaft empfunden werden. In diesem Stadium ist die einfach persönliche Liebe, die keinen Unterschied zwischen Seele und Sinnen kennt, noch unverständlich. Entweder ist die Liebe göttlich, rein und alles Zusammenhanges mit dem Körper enthoben, oder sie ist böse Lust, die von einer Teufelin ausgeht und die Seele ins Verderben stürzt. Tannhäuser steht nicht zwischen der Liebe zweier Frauen, einer mehr seelischen und einer mehr sinnlichen Liebe,

¹⁾ I, 21, 10, 8. [Vgl. darüber die eingehende, gleichfalls durch zahlreiche Notenbeispiele unterstützte Studie „Wagners erste Oper ‚Die Hochzeit‘, auf Grund der autographen Partitur dargestellt“ von Edgar Istel in der „Musik“ (Jahrgang IX, Heft 12), der das Titelblatt, der Anfang der Introduction und der Schluß des Sextetts in Faksimile beigegeben waren. Red.]

²⁾ Glasenapp, II. Band 1. Abteilung S. 3.

sondern er steht zwischen der rein seelischen Liebe Elisabeths und der unpersönlichen chaotischen Sinnlichkeit, die in Frau Venus nur ihren repräsentativen Gegenstand gefunden hat, sich aber nicht auf sie als Individuum bezieht, sondern gleichmäßig über ihr ganzes Reich ausgegossen ist. Der Dualismus der Welt ist schroff, ohne jeden Übergang in Dichtung und Musik ausgeprägt, und Wagner hat selbst dem Sänger Schnorr von Carolsfeld den Grundzug der Hauptpartie als „höchste Energie des Entzückens wie der Zerknirschung, ohne jede eigentliche gemütliche Zwischenstufe, sondern jäh und bestimmt im Wechsel“ erläutert.¹⁾ Die Worte der ersten Szene „Mein Heil ruht in Maria!“ sind der eigentliche Umschwung und der Angelpunkt des Dramas. Ebenso unvermittelt wie dieser Übergang von Venus zu Maria erfolgt die Rückkehr zu Venus im dritten Akt. Und neben Maria steht als menschlichere, erdennähere, aber doch angebetete Frau Elisabeth, wie bei Dante Beatrice und in der Schlußszene des Faust Gretchen.

Die Musik des „Tannhäuser“, besonders die Ouvertüre, bringt den Gegensatz zwischen den beiden erotischen Weltelementen grell und unvermittelt zum Ausdruck. Das einheitliche und musikalisch durchgebildete Motiv der religiösen Sehnsucht, der Pilgerchor, das Anfang und Ende der Ouvertüre bildet, wird von den kurzen Motiven der sinnlichen Lockungen und des Sinnenrausches, die den mittleren Teil einnehmen, bekämpft; wie eine Versuchung umspielen die zuckenden und kitzelnden Violinfiguren den heiligen Choral. Die Venusberg-Musik ist wohl der stärkste Ausdruck der bloßen Sexualität, der jemals musikalisch erreicht worden ist, die vollkommene Übersetzung sinnlichen Sehns und sinnlichen Taumels ins Musikalische. Noch reicher in der Ausführung dieses Vorwurfes ist die für die Pariser Aufführung komponierte Venusberg-Musik, und in den kürzlich veröffentlichten „Entwürfen“ zur Venusberg-Szene stehen eine Menge Einzelheiten, die in der späteren Ausarbeitung fehlen. Die animalisch-dämonische Sinnlichkeit begnügt sich hier nicht mit Menschenpaaren, mit Nymphen, Mänaden, Sirenen und Faunen, es kommen noch tiermenschliche Wesen vor wie Zentauren und Sphinxen, Tiere wie ein schwarzer Bock, Katzen, Tiger, Panther usw., endlich Vermengungen von Mensch und Tier, Europa mit dem Stier, Leda mit dem Schwan, Bilder und Symbole der vollkommensten Perversion. Wir finden ein großartiges dichterisch-musikalisches Bild der naturhaft wuchernden Geschlechtlichkeit, deren Königin die Frau unter dem Bilde der Venus, die Priesterin der Sinnlichkeit, ist. Diese Welt bekommt durch die Sehnsucht Tannhäusers nach Menschheit und göttlich-reiner Liebe die Färbung des Dämonischen; denn das Dämonische ist nichts anderes als das Natürlich-Sinnliche, aber vom Standpunkte

¹⁾ Werke VIII, 181.

des Höheren, hier der seelischen Liebe angeschaut. Das Natürliche wird als gefährlich und teuflisch empfunden, wenn es sich dem Höheren feindlich gegenüberstellt. In dem Augenblick, da Tannhäuser die jähe innere Wendung von Venus zu Maria vollzogen hat, muß die Welt der Venus wie ein nächtiger Spuk versinken.

„Es war eine verzehrende üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des ‚Tannhäuser‘ entwarf und ausführte . . .“

Wagner hat es selbst ausgesprochen, daß er von Sinnlichkeit und Genuß verlockt wurde, die ihn aber doch wieder mit Ekel erfüllten. Er spricht von der Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Element,

„das in seinem Gegensatze zu der einzig unmittelbar erkannten Genußsinnlichkeit der mich weithin umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunst, mir als ein Reines, Keusches, Jungfräuliches, unnahbar ungreifbar Liebendes erscheinen mußte. Was endlich konnte diese Liebessehnsucht, das Edelste, was ich meiner Natur nach zu empfangen vermochte, wieder anderes sein, als das Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar schien? . . .“¹⁾

In der Musik des „Tannhäuser“ ist der Dualismus ganz durchgeführt, die beiden Elemente befinden sich, ohne jemals eine Verbindung eingehen zu können. Die für Elisabeth charakteristischen Teile der Musik sind pathetisch edel und ein wenig sentimental. Am Eingang des zweiten Aktes aber ist sie noch nicht sie selbst, da kann sie noch wie ein unbefangenes Mädchen jauchzen; erst als sie von dem ihr verhängnisvollen, aber unheimlichen Wesen Tannhäusers wieder ergriffen wird und Kunde empfängt, wie tief er dem Venusberg verfallen ist, da wird sie groß und entschlossen und wirft sich den Schwertern derer entgegen, die den Sünder strafen wollen. Vor unseren Augen wird sie zu der Heiligen, die ihre Aufgabe erkennt und auf sich nimmt: heroischer als Beatrice und als Gretchen weist sie selber dem, der jubelnd ihr das Herz zerstach, den Weg der Erlösung. Wie ihre beiden Vorgängerinnen betet auch Elisabeth zu Maria um Rettung für den Geliebten — das Gebet für den Geliebten ist ja das echtste und tiefste Gebet der Frau.

Dieser Gedanke der Rettung des Menschen durch die hohe und unwandelbare Liebe hat schon den „Fliegenden Holländer“ ganz beherrscht und spielt, wie man weiß, bei Wagner überhaupt eine große Rolle. Er ist deswegen merkwürdigerweise gerade von solchen oft verspottet worden, die sich für Verehrer Goethes ausgeben. Das große Erlösungsproblem Dante-Goethes stellt sich im „Tannhäuser“ ganz rein auf erotischem Gebiete

¹⁾ Eine Mitteilung an meine Freunde. Werke IV, 278, 279. Wagner behandelt in dieser Schrift nicht eigentlich das erotische Problem als solches, sondern verquickt es mit seiner Auffassung der Kunst.

dar. Sein Sinn ist der, daß die Liebe aktiv in das Leben dessen einzugreifen vermag, der ihr innerlich zugewendet, aber verwirrt und der Versuchung verfallen ist. Der Schwankende fühlt die Liebe, die seiner denkt und die ihm entgegenflutet, und ergreift sie endlich, um sich an ihrer unzerstörbaren Treue zu retten. Dies mag ein Wunder sein, wie die „Gnade“, ist aber doch wieder seelische Wirklichkeit, weil die Liebe, die dem Sünder entgegenkommt, seinen Glauben an ihre Hilfe und an seine eigene Kraft weckt und festigt, weil er sich des Dunkeln und Bösen schämt und sich dem Lichte zuwendet. Im „Tannhäuser“ ist diese seelische Position, die in der letzten Szene des „Faust“ eine solche Bedeutung hat, ganz klar ausgedrückt: Niemals ist die Liebe zu Elisabeth stark genug in ihm gewesen, daß sie die von Venus immer wieder neu geweckte Begierde ganz hätte vernichten können, und schon will er sich wieder der Betäubung der Sinnenlust in die Arme werfen: Venus erscheint — da ruft ihm Wolfram den Namen Elisabeth! entgegen — Tannhäuser weiß mit einem Male, daß Elisabeth Tag und Nacht für ihn zum Himmel gefleht hat, daß ihr ganzes Leben seiner Errettung geweiht gewesen ist, daß sie endlich aus Kummer um seinen Untergang gestorben ist. Und diese Gewißheit gibt ihn dem höheren Leben zurück, die Liebe von oben bricht als lauterer Strahl in seine Dunkelheit — „O heiliger Liebe ewige Macht!“ — und trifft seine eigene Liebe, die nach oben quillt — er sinkt mit dem Ausruf: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ tot nieder. Sein Weg ist — wie der Faustens, wenn auch einseitig erotisch — der Weg aus Verworrenheit und Sünde zur reinen Liebe und zur Erlösung, nicht durch eigene Kraft, sondern mit der Hilfe, die ihm die göttlich gewordene Geliebte mit ihrer Liebe schenkt.

Dem ringenden und leidenden Mann, der zwischen Gott und dem Teufel, zwischen Elisabeth und Venus steht, geht der nicht in Versuchung geführte reine Frauenanbeter Wolfram zur Seite. Die beiden Extreme geraten nun im Sängerkrieg hart aneinander. Tannhäuser, der innerlich Zerrissene, wird durch die Ruhe und Selbstverständlichkeit, mit der Wolfram die hohe Liebe preist, herausgefordert, ergreift die andere Partei und singt sein Loblied an Frau Venus und die Sinnenlust.

Man muß es wohl nicht besonders betonen, daß Wagner all dies zu jener Zeit seines Lebens in sich vorgefunden hat, daß solch ein Werk nicht „gemacht“, sondern ganz aus den Tiefen der Seele geschöpft wird, wie ja überhaupt die wenigen und großen Werke Wagners alle dies untrügliche Merkmal der Echtheit und Inbrunst an sich tragen (während man z. B. bei den Werken Goethes ziemlich leicht die echten, „notwendigen“ von den bloß geistig und nicht seelisch erschaffenen unterscheiden kann).

Im „Tannhäuser“ ist das Jünglingsstadium der europäischen Menschheit verewigt, die dritte einheitliche Stufe wird noch nicht einmal geahnt.

„Lohengrin“, dessen Hauptgegenstand ja nicht erotisch ist, bedeutet doch schon den Übergang zum dritten Stadium, das Leib und Seele nicht mehr als widerstrebende Potenzen empfindet, sondern über beiden eine höhere Einheit sucht. Lohengrin kommt aus einem überirdischen Reich, um in der Liebe Elsas das Glück der Erde zu finden — aber er wird enttäuscht. Ich will hier nicht auf eine Analyse eingehen, sondern lieber ein paar Sätze Wagners zitieren:

„Lohengrin sucht das Weib, das an ihn glaubte: das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschien“ . . .

Es verlangt Lohengrin nur

„nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe. Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte er nichts anderes werden und sein als vollkommener, ganzer, warm empfindender und warm empfundener Mensch, also überhaupt Mensch . . .“

Er spricht ferner von seiner Sehnsucht, „das Weib“ zu finden, das Weib schlechthin, das sich ihm immer in anderer Form darstellte — und damit ist eigentlich die erotische Sehnsucht des Mannes ganz ausgesprochen —

„das Weib zu finden, nach dem sich der Fliegende Holländer aus der Meerestiefe seines Elendes aufsehte; das Weib, das den Tannhäuser aus den Wollusthöhlen des Venusberges als Himmelsstern den Weg nach oben wies, und das nun aus sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog.“¹⁾

Wir sehen hier die neue Form der Liebe zwar noch nicht ganz erfaßt, aber doch ersehnt und im Kunstwerk angebahnt.

¹⁾ Eine Mitteilung an meine Freunde S. 295, 296.

Schluß folgt

EINE DOPPELFUGE VON DER HAND WAGNERS

NACH DEM UNGEDRUCKTEN ORIGINALMANUSKRIFT MITGETEILT

VON EDGAR ISEL-MÜNCHEN

Zu einem von mir verfaßten Trauerspiele wollte ich eine Musik schreiben. Rossini soll einst seinen Lehrmeister gefragt haben, ob er zum Opernkomponieren die Erlernung des Kontrapunktes nötig habe? Da dieser, mit dem Hinblick auf die moderne italienische Oper, die Frage verneinte, stand der Schüler gern ab. Nachdem mein Lehrer mich die schwierigsten kontrapunktischen Künste gelehrt hatte, sagte er mir: „Wahrscheinlich werden Sie nie in den Fall kommen, eine Fuge zu schreiben; allein daß Sie sie schreiben können, wird Ihnen technische Selbständigkeit geben und alles Übrige Ihnen leicht machen.“ So geschult, betrat ich die praktische Laufbahn eines Musikdirektors beim Theater und begann, von mir verfaßte Operntexte zu komponieren.“ („Zukunftsmusik“, Band VII der Ges. Schriften und Dichtungen.)

Hans Sachsens Spruch: „Die Meisterregeln lernt beizeiten, daß sie getreulich euch geleiten“, hatte sich so schon glücklich in Wagners „holder Jugendzeit“ erfüllt, und die Frucht dieser ernsten Studien sollten die von ihm selbst als sein „Meisterwerk“ bezeichneten „Meistersinger“ werden, von denen Peter Cornelius¹⁾ kühnlich behaupten konnte:

„Die musikalische Form ist eine zur Oper gewordene Fuge. Wie in der Fuge Bachs das Thema oder die Themata den Keim des Ganzen enthalten, so ist hier die Einleitung, die Exposition und das ganze Musikbild nur ein stetiges Entfalten des in ihr enthaltenen Reichtums, und Hand in Hand mit der siegenden Steigerung der poetischen Hauptidee geht die stets gesteigerte Wiederkehr der Hauptmotive.“

Hinzufügen dürfen wir, daß unter jenen lebenswarmen Gestalten, die den Meister zur Schöpfung seines ehrenfesten Hans Sachs anregten, gewiß auch jener Mann sich befunden hat, der den jungen Aar erst fliegen lehrte, der ihm den Weg wies zu den einsamen Höhen der Bachschen Fuge, fern ab von den lachenden Gefilden Rossinischer Genußkunst. Theodor Weinlig (1780—1842), der Leipziger Thomaskantor — seltsamerweise einst in Bologna ein Schüler desselben Abbate Mattei, bei dem Rossini in die Lehre ging, ohne noch den Kontrapunkt zu erlernen —, er verdient neben Leopold Mozart und dem Rat Goethe eine Ehrenstatue im Pantheon deutscher Genies-Erzieher.²⁾

Über das nur etwa ein halbes Jahr (September 1831 bis April 1832) dauernde Kontrapunktstudium bei Weinlig hat sich Wagner in verschiedenen seiner Schriften und Briefe, einmal auch (zu E. Dannreuther) aus-

¹⁾ Literarische Werke, Bd. III, Aufsätze über Musik und Kunst, herausgegeben von E. Isel, Leipzig 1904, S. 181; Wagner zitierte den Ausspruch, ohne den Namen Cornelius zu nennen, ungenau in der Schrift „Über Schauspieler und Sänger“.

²⁾ Einen heute nicht mehr erschöpfenden Aufsatz „Zum Gedächtnis Th. Weinligs“ veröffentlichte Erich Kloß in vorliegender Zeitschrift (Erster Jahrgang, Band II, S. 996 ff.).

föhrlich mündlich ausgesprochen. Am bekanntesten ist die Stelle in der autobiographischen Skizze, aus der hier nur die wesentlichsten Sätze wiederholt seien:

„Ich fühlte die Notwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung ließ mich den rechten Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflößen und sie durch den gründlichsten Unterricht erläutern sollte. Dieser Mann war Theodor Weinlig, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig. Nachdem ich mich wohl schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Kontrapunktes, welches er die glückliche Eigenschaft besaß, den Schüler spielend erlernen zu lassen¹⁾... Mein Studium bei Weinlig war in weniger als einem halben Jahre beendet, er selbst entließ mich aus der Lehre, nachdem er mich so weit gebracht, daß ich die schwierigsten Aufgaben des Kontrapunktes mit Leichtigkeit zu lösen imstande war. „Das, was Sie sich durch dieses trockene Studium angeeignet haben, heißt Selbständigkeit,“ sagte er mir.“

Wichtiger noch als diese vielzitierten, erst 1842 niedergeschriebenen Sätze ist der Bericht, den der junge Wagner noch während des Unterrichts am 3. März 1832 an seine Schwester Ottilie sandte:²⁾

„Ach, wie schmerzt es mich, Dir sagen zu müssen, daß ich wohl eine Zeitlang recht lädlerlich war... bis ich mich endlich ermaante, und durch meinen neuen Lehrer so in meiner Besserung befestigt wurde, daß ich jetzt auf dem Punkte stehe, von dem aus ich meinen höheren Lebensplan schon für fest betreten halten kann. Du mußt nämlich wissen, daß ich schon über ein halbes Jahr her der Schüler des hiesigen Cantors Weinlig bin, den man wohl mit Recht für den größten jetzt lebenden Contrapunktisten halten kann und der dabei als Mensch so ausgezeichnet ist, daß ich ihn durchaus wie einen Vater liebe. Er hat mich mit einer solchen Liebe herausgebildet, daß ich schon jetzt meine Lehrzeit, nach seinem eignen Ausspruche, für beendet betrachte, und er mir jetzt nur noch als ratender Freund zur Seite steht. Wie sehr er mich selbst liebt, kann Dir das beweisen, daß er, als ihn die Mutter nach halbjährigem Unterricht, um die Bestimmung des Honorars fragte, äußerte: es würde unbillig von ihm sein, wenn er für die Freude, mich unterrichtet zu haben, noch Bezahlung annehmen wollte; mein Fleiß und seine Hoffnungen von mir belohnen ihn hinlänglich.“

Ergänzt wird dieser Bericht durch eine ausführliche Darstellung des Studienganges, die der junge Wagner genau zwei Jahre später in einem Brief an Franz Hauser gab:³⁾

„Weinlig, dem ich mehr zu verdanken habe, als je meine Leistungen hinreichend ausgleichen werden können, fühlte nun wohl richtig, wo es mir zunächst noch fehlte... Das Studium des Contrapunktes nahm er nach der festesten Richtung

¹⁾ Zur Kennzeichnung einer gewissen Sorte von „Wagnerianern“ kann ich es mir nicht versagen, hier eine köstliche Äußerung des bekannten Sammlers N. Oesterlein anzuführen, der das Weinligsche Klavier gekauft hatte und einem Freunde (es war Rudolf Louis) einmal allen Ernstes versicherte, auf diesem Klavier habe Wagner zweifellos gespielt, denn nach der autobiographischen Skizze habe er ja den Kontrapunkt bei Weinlig „spielend“ erlernt!

²⁾ Familienbriefe, Berlin 1906, No. 1.

³⁾ Wagner an Freunde und Zeitgenossen, herausgegeben von E. Kioß, Berlin 1909, No. 1.

und den strengsten Grundsätzen mit mir vor . . . Durch dieses tiefe und ernste Studium fühle ich mich ungemein erkräftigt, ich fühle mich im Besitze jener Mittel, durch die ich mich zu meinem Fortschritt, meiner freieren Weltausbildung ermächtigt hielt.“

Mehr als 40 Jahre später hat der Meister in Bayreuth noch E. Dannreuther gegenüber¹⁾ Weinligs Unterricht als mustergültig gerühmt, indem er Weinligs praktische Methode dem unfruchtbaren „historischen Kritisieren“ gegenüberstellte:

„Alles, was man tun kann, ist, auf ein lehrreiches Beispiel hinzuweisen, auf ein bestimmtes Stück, einen Versuch mit Rücksicht darauf machen zu lassen und die Arbeit des Schülers zu verbessern. Weinlig wählte ein Stück aus, gewöhnlich eins von Mozart, den ich in dieser Zeit erst innig erkennen und lieben lernte, lenkte die Aufmerksamkeit auf seinen Bau bezüglich der Länge und des Verhältnisses der Abschnitte, auf die hauptsächlichsten Modulationen, Zahl und Eigenschaft der Themen und den allgemeinen Charakter des Tempos, dann gab er die Aufgabe: ‚Sie sollen so und so viel Takte schreiben, sie in eine gewisse Anzahl Abschnitte teilen mit entsprechenden Modulationen, der Themen sollen so und so viele sein, von dem und dem Charakter.‘ In gleicher Weise gab er kontrapunktische Übungen auf, Kanons und Fugen. Er analysierte ein Beispiel bis ins einzelne und gab dann Fingerzeige, wie ich das anzufangen hätte. Aber der wahre Unterricht bestand darin, daß er geduldig und sorgfältig durchsah, was geschrieben worden war. Mit unendlicher Güte wies er auf jede einzelne fehlerhafte Stelle hin und erklärte mir, aus welchem Endzweck eine Änderung wünschenswert sei. Ich sah bald, worauf es ihm ankam und richtete die Stelle zu seiner Zufriedenheit ein. Nach einem so einfachen Plane sollte nach meinen vierzigjährigen Erfahrungen mit jungen Musikern die Musik einzig gelehrt werden; beim Gesang, beim Spielen und Komponieren und auf welcher Stufe es auch sei, ist nichts so förderlich als ein geeignetes, einfaches Beispiel und die sorgfältige Verbesserung der Versuche des Schülers in dessen Befolgung.“

Ein schönes Denkmal der Dankbarkeit Wagners bildet seine Weinlig gewidmete Sonate op. 1 (1832 bei Breikopf & Härtel erschienen), und noch elf Jahre später dedizierte er der Witwe seines „unvergeßlichen Lehrers“ das „Liebesmahl der Apostel“. Erst im Jahre 1845 jedoch — drei Jahre nach Weinligs Tode — erschien ein Lehrbuch des Thomaskantors, das geeignet ist, seine ausgezeichnete systematische Unterrichtsmethode dauernd festzuhalten und weiterhin noch pädagogisch nutzbar zu machen: „Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge für den Selbstunterricht verfaßt und allenthalben durch Notenbeispiele vollständig erläutert, von Christian Theodor Weinlig, weiland Kantor und Musikdirektor der Thomasschule zu Leipzig, und Maëstro der Accademia dei Filarmonici zu Bologna.“ (Die „zweite, im Preise ermäßigte Ausgabe“ erschien 1852, Dresden Verlag von Adolf

¹⁾ Grove, Dictionary of Music and Musicians, Bd. 6, S. 347, deutsch auszugsweise in Glasenapps und Max Kochs Wagner-Biographien. Ich folge hier der Kochschen Übersetzung. Vgl. auch Wagners „Mein Leben“ S. 70ff, das erst nach Fertigstellung dieses Aufsatzes erschien und daher nicht mehr eingehend berücksichtigt werden konnte.



Brauer). Die vom März 1841 datierte Vorrede Weinligs weist auf die Unzulänglichkeit der bekannten Marpurgschen Abhandlung von der Fuge hin, die bisher dem Unterricht in Deutschland meist zugrunde gelegt wurde, und entschuldigt den Umstand, daß die Notenbeispiele nicht aus Klassikern entlehnt, sondern vom Autor selbst verfaßt sind.

„Der Zweck solcher Beispiele ist nicht der, daß sie, als eben so viele Autoritäten, die Richtigkeit des vorgetragenen Lehrsatzes attestieren sollen; denn dann stünde es um den Unterricht sehr schlimm, wenn der Schüler dem Worte des Lehrers nicht auch ohnedies ein unbedingtes Vertrauen schenken wollte. Sie sollen vielmehr dazu dienen, den wörtlichen Vortrag zur Anschauung zu bringen und zu zeigen, wie der beschriebene Fall sich in der Wirklichkeit darstellt; und dies bewirkt ein eigends dafür gefertigtes Beispiel jedenfalls besser, als ein entlehntes, das mehrenteils noch irgend etwas enthält, was den Lernenden irre führen oder wenigstens von der Hauptsache ablenken kann.“

Wir, die wir heute auch bei der Fuge lieber analytisch als synthetisch beim Unterricht verfahren und die Werke Bachs als bestes Kontrapunkt-lehrbuch ansehen, würden die etwas schwächlichen, aber sehr regelmäßig und korrekt gesetzten Fugen des biederer Lehrmeisters gern durch Beispiele der großen Kontrapunktmeister ersetzt sehen, so schwierig es auch mitunter sein mag, für einen typischen Schulfall ein Beispiel aus lebendigen Kunstwerken aufzutreiben. Ist so der 308 Notenbeispiele enthaltende praktische Teil etwas antiquiert, so läßt sich von dem zwölf Kapitel umfassenden theoretischen Teil nur Gutes sagen: ein scharf logisch denkender Geist, der die Materie bis ins kleinste beherrscht, spricht sich da aus, wie schon die Einteilung des Inhalts deutlich beweist. Ich gebe hier eine kurze Übersicht.

Einleitung: Die Nachahmung (Imitation) im allgemeinen.

1. Bezeichnende Eigenschaften der Fuge.
2. Der Führer.
3. Der Gefährte.
4. Die erste Einführung der Stimmen.
5. Die Gegenharmonie.¹⁾
6. Die Zwischenharmonie.²⁾
7. Die Ausführung der Fuge.
8. Der Schluß der Fuge.
9. Praktische Darstellung der Fugenform im ganzen.
10. Die Doppelfuge (angefügt: Tripel- und Quadrupel-Fuge).
11. Die Singfuge.
12. Anwendung der Fugenform.

Daß aber Weinlig, der seine Lehre streng systematisch aufbaut, kein trockener Regelmensch war, zeigt manche in das Lehrbuch eingestreute Bemerkung. So lesen wir im § 191 einmal:

„Es ist rein unmöglich, ein Schema aufzustellen, nach welchem der Wider-

¹⁾ Wir sagen heute lieber: Gegensatz.

²⁾ Heute: Zwischensatz.

schlag einer jeden Fuge ohne Unterschied zu modeln wäre, und wir finden unter den trefflichsten Fugen die augenfälligen Belege der größten Verschiedenheit in diesem Stücke; denn auch in der Fuge, unbeschadet ihres regelmäßigen Baues, behauptet der Genius des Tonsetzers doch immer noch die angestammte Freiheit, seinen eignen Gang zu gehen, wenn dies nur wahrhaft im Geiste der anerkannten Grundsätze geschieht. Auf den Buchstaben der Regel kommt's nie allein an.“

Klingt das nicht schon fast wie Sachsens Antwort auf Walthers bange Frage: „Wie fang' ich nach der Regel an?“ — „Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann“. —

Bisher waren nur die Gesellenstücke des schon aus Meister Weinligs Lehre entlassenen jungen Wagner bekannt, aber keine einzige eigentliche Schularbeit schien sich erhalten zu haben, die zeigen konnte, in welcher Weise sich der Genius des Schülers die kontrapunktischen Lehren zunutze machte. Da spielte mir der Zufall vor kurzem ein höchst interessantes Manuskript in die Hände, ein Notenblatt, das sich unter allerhand Papieren im Nachlaß von Karl Friedrich Weitzmann (1808—1880), dem besonders durch seine Geschichte des Klavierspiels bekannten Musikschriftsteller und Komponisten, befunden hatte, jenes Mannes, der durch seine Freundschaft mit Liszt dem Wagnerschen Kreise nahestand. Ein großer Teil der ungeordneten Weitzmannschen Papiere, um die sich niemand mehr gekümmert haben mochte, kam vor kurzem in den Besitz des Münchner Antiquars Karl Peters, der auf zwei Manuskripten den offenbar von Weitzmanns Hand herrührenden Bleistiftvermerk: „Autograph Rich. Wagner“ fand. Ich konnte Herrn Peters, der mich zu Rate zog, bestätigen, daß es sich in beiden Fällen wohl um Jugendarbeiten des Meisters, dessen frühe Schrift unverkennbar war, handelte, und stellte das eine Manuskript als Fragment der Orchesterskizze zu der C-dur Symphonie, das andere als eine Doppelfuge fest, die im Jahre 1831 noch im Unterricht bei Weinlig niedergeschrieben sein muß. Herr Peters hatte die Güte, mir die Manuskripte zur Publikation zur Verfügung zu stellen, soweit nicht autorrechtliche Bedenken im Wege stünden. Was nun die Fuge betrifft, so hege ich die Ansicht, daß die Wagnerschen Erben nur dann ein Verfügungsrecht über sie besitzen könnten, wenn unwiderleglich nachgewiesen wird, daß die Komposition nicht nur von Wagner niedergeschrieben, sondern auch ausschließlich von ihm verfaßt ist. Zum Nachweis der Verfasserschaft fehlt aber vorläufig jede Handhabe, da an keiner Stelle des Manuskripts der Name Wagners signiert ist. Der Beweis der Verfasserschaft, die also immerhin strittig ist, kann auch nicht gut aus inneren Gründen erbracht werden, da ja möglicherweise die Fuge auch die Kopie einer von Weinlig ganz oder teilweise verfaßten Arbeit darstellen könnte.¹⁾ Wir sind also

¹⁾ Vgl. was Wagner in „Mein Leben“, München 1911, S. 71 f. über die „gemeinsame Fugenarbeit“ sagt.

hier lediglich auf Vermutungen angewiesen, und selbst die Bleistiftnotiz des sicherlich gut informierten Weitzmann bietet strenggenommen noch keine absolute Gewähr für die Authentizität der Handschrift. Ich finde nämlich in Frau Burrel's Wagnerwerk¹⁾ die Bemerkung, der Thomaskantor Wilhelm Rust (1822—92) habe ihr eine Anzahl unveröffentlichter Weinlig'scher Kompositionen gezeigt: „Handwriting and Musicwriting are exquisite, not unlike Richards own, — up to a certain point.“ Wir wissen also nicht, wie weit das Manuskript nicht auch handschriftliche Züge Weinlig's mit aufweist. Ist die Fuge wirklich vollständig von der Hand Wagners, dann dürften wohl einige kleine Stimmführungskorrekturen von Weinlig herrühren. So hat der Schüler im 87. Takte einmal — *horribile dictu* — Oktavenparallelen zwischen Sopran und Tenor geschrieben, die durch eine geschickte Korrektur vermieden werden, und vom 41. zum 42. Takt muß sich der Alt eine kleine Verbesserung gefallen lassen. Im übrigen finden sich kaum mehr erkennbare Korrekturen, obwohl das Manuskript keine Reinschrift ist und durchaus noch nicht eine Kalligraphie in der Art späterer Wagnerpartituren darstellt. Das 103 Takte umfassende Tonstück ist in vier Schlüsseln partiturgemäß niedergeschrieben; zur leichteren Lesbarkeit für einen weiteren Leserkreis und der Raumersparnis halber gebe ich es hier stets in der Art der Klaviernotierung auf zwei Systeme reduziert. Tempo und dynamische Zeichen fehlen durchweg.

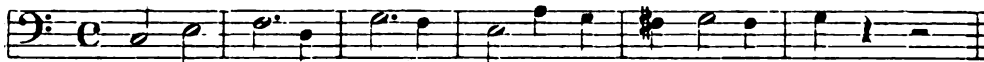
Wir haben in diesem von der Hand des bedeutendsten Weinlig-Schülers herrührenden Stück gewissermaßen ein besonders interessantes Musterbeispiel zu Weinlig's theoretischen Ausführungen über die Doppelfuge,²⁾ wie wir sie im zehnten Kapitel seines Werkes finden. Weinlig unterscheidet sieben verschiedene Arten der Einführung der Themata, von denen fünf Arten die Fuge sogleich als doppelte ankündigen, indem sie von Anfang an beide Themata zu Gehör bringen, während in den beiden letzten Arten die Stimmen ganz in der Weise einer einfachen Fuge mit dem Hauptthema allein anfangen, zu dem sich erst später das Kontrathema gesellt und dadurch das Tonstück zu einer Doppelfuge erklärt. Diese letztere Art ist auch die von Bach in den Doppelfugen der „Kunst der Fuge“ bevorzugte und von der Praxis am häufigsten geübte. Die vom jungen Wagner niedergeschriebene Doppelfuge gehört jedoch nicht dieser Kategorie an; sie folgt dem von Weinlig als zweite Einführungsform bezeichneten Schema, das vom Lehrbuch folgendermaßen festgestellt wird:

¹⁾ Richard Wagner, His life and works from 1813 to 1834, Seite 111.

²⁾ In seiner Autobiographie „Mein Leben“ (S. 72) erzählt Wagner: „Nachdem ich ... dem Lehrer eines Tages eine besonders reich ausgestattete Doppelfuge brachte, war ich wirklich erschrocken, da er mir sagte, ich könnte mir das Stück hinter den Spiegel stecken, er hätte mich jetzt nichts mehr zu lehren“. Daß die vorliegende Doppelfuge damit gemeint ist, scheint mir kaum glaublich.

„Sobald der erste Führer des Thema die Fuge begonnen hat, gesellt sich so gleich in der ersten Folgestimme der Führer des Kontrathema zu ihm; und wenn nun zu seiner Zeit der Gefährte des Thema in der zweiten Folgestimme eingetreten ist, ergreift die anhebende Stimme den Gefährten des Kontrathema, während die erste Folgestimme zur Gegenharmonie übergeht; worauf dann die beiden zweiten Führer und endlich auch die zweiten Gefährten in gleichem Maße nachfolgen.“

Betrachten wir den ersten Führer (im nachfolgenden mit „I A“ bezeichnet), der den thematischen Hauptgedanken der Fuge darstellt, einmal näher:



so wird uns sofort eine merkwürdige melodische Ähnlichkeit auffallen, die — wie immer man über Reminiszenzenjägerei denken mag — nicht zufällig sein kann. Das Wagnersche Thema entspricht nämlich genau dem Fugenthema der ersten Fuge in Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ (1. Teil), namentlich in der Form, wie es bei Bach vom 7. Takte an im Sopran auftritt. Der leichteren Vergleichung halber habe ich die bei Wagner vorkommenden Noten mit einem Kreuz gezeichnet:



usw.

Es ist also — bei Gleichheit der Tonart — Wagners Thema in dem Bachschen vollständig erhalten. „Merkwürdig'ger Fall!“

Ich gebe nun die erste Durchführung Wagners nach dem Manuskript, wobei ich bemerke, daß die arabischen Ziffern die Takte zählen, die römischen I und II die beiden Themen bezeichnen, die der Doppelfuge zugrunde liegen, die großen römischen Buchstaben A und B auf die beiden Führer, die kleinen a und b auf die Gefährten, C und c auf die thematisch aus dem zweiten Thema entwickelten und durch den wiederkehrenden Triller charakterisierten Gegensatz sich beziehen. Die einzelnen Bestandteile sind bei der ersten Durchführung durch Klammern begrenzt. Zur Erläuterung der Weinlig'schen Auseinandersetzung bemerke ich für kontrapunktisch nicht gebildete Leser, daß der erste Führer im Baß beginnt („anhebende Stimme“), das „Kontrathema“ im Tenor nachfolgt, die „zweite Folgestimme“, die den „Gefährten des Themas“ bringt, der Alt ist, die „erste Folgestimme“ aber der Tenor. Der zweite Führer des Themas setzt dann (Takt 11) im Alt ein, der zweite Führer des Kontrathemas Takt 12 im Sopran, der zweite Gefährte des Themas setzt Takt 16 im Tenor, der zweite Gefährte des Kontrathemas Takt 17 im Alt ein. Über das Verhältnis von Führer zu Gefährten (letzterer ist stets die Transposition des ersteren in die Oberquinte oder Unterquarte mit gewissen,

durch die Modulation gebotenen Abweichungen) sowie zwischen Thema und Kontrathema kann hier nicht ausführlicher gesprochen werden, da sonst eine vollständige Theorie der Fuge gegeben werden müßte, die ohne harmonische und kontrapunktische Vorkenntnisse des Lesers ja wiederum wertlos wäre.

The musical score consists of 16 measures, numbered 1 through 16. The notation is as follows:

- Measure 1:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a half note G2, a half note A2, and a whole note B2. Label 'IA.' is below the bass staff.
- Measure 2:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a half note B2, a half note C3, and a whole note D3. Label 'IIB.' is above the bass staff.
- Measure 3:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a half note E3, a half note F3, and a whole note G3.
- Measure 4:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a half note A3, a half note B3, and a whole note C4.
- Measure 5:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a half note D4, a half note E4, and a whole note F4.
- Measure 6:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a half note G4, a half note A4, and a whole note B4. Label 'Ia.' is above the treble staff.
- Measure 7:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a half note C5, a half note D5, and a whole note E5. Label 'C' is above the bass staff.
- Measure 8:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a half note F5, a half note G5, and a whole note A5. Label 'tr' is above the bass staff.
- Measure 9:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a half note B5, a half note C6, and a whole note D6. Label 'II b.' is below the bass staff.
- Measure 10:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a half note E6, a half note F6, and a whole note G6.
- Measure 11:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a half note A6, a half note B6, and a whole note C7. Label 'IA.' is below the bass staff.
- Measure 12:** Treble clef has a whole rest. Bass clef has a half note D7, a half note E7, and a whole note F7. Label 'IIB.' is above the treble staff.
- Measure 13:** Treble clef has a half note G7, a half note A7, and a whole note B7. Label 'c' is below the bass staff.
- Measure 14:** Treble clef has a half note C8, a half note D8, and a whole note E8. Label 'tr' is above the bass staff.
- Measure 15:** Treble clef has a half note F8, a half note G8, and a whole note A8. Label 'Ia.' is below the bass staff.
- Measure 16:** Treble clef has a half note B8, a half note C9, and a whole note D9. Label 'C' is above the treble staff.

Measures 17-20 of the musical score. Measure 17 has a trill (tr) over the first eighth note. Measure 18 has a trill (tr) over the first eighth note. Measure 19 has a trill (tr) over the first eighth note. Measure 20 has a trill (tr) over the first eighth note. The score is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and trills. The text 'usw.' is at the bottom right of the measure 20 staff.

Mit Takt 21 ist nach verschiedenen kleinen Ausweichungen, die die erste Durchführung mit sich brachte, die Haupttonart wieder bedeutsam erreicht, und der Baß setzt wie zu Beginn mit dem Führer des Themas ein, sofort im Tenor begleitet von einem Fragment des Kontrathemas, das ebenfalls den Sopran bis Takt 25 beherrscht, während der Alt unter Benutzung des Trillermotivs frei gestaltet ist. Der Baß fährt jedoch von Takt 23 (letztes Viertel) an frei weiter und moduliert so nach der Parallele a-moll, bis Takt 27 erreicht wird. In dieser Tonart setzt der Sopran mit dem Thema ein, im Baß kontrapunktiert vom Kontrathema, während die beiden übrigen Stimmen freie Gegensätze bringen, von Takt 31 ab jedoch der Sopran zum Trillergegensatz übergeht. Im gleichen Takte setzt der Tenor mit dem ersten Gefährten des Themas ein, kontrapunktiert vom ersten Gefährten des Kontrathemas, der Takt 35 vom Baß angenommen wird. Takt 36 bringt einen Thema-einsatz auf „d“ im Alt, der, vom Kontrathema im Sopran kontrapunktiert, wieder zur Haupttonart C-dur zurückleitet. Takt 35 hat der junge Kontrapunktadept übrigens zwischen Sopran und Baß Quintenparallelen geschrieben, die dem gestrengen Auge des korrigierenden Meisters offenbar entgangen sind. Ja, meint David, der Lehrbub, „wer da gleich die richt'ge Regel fänd, die richt'ge Naht, den richt'gen Draht...“ Die Korrektur ist für den Geübten nicht schwer herzustellen: man gibt dem Sopran statt der drei Achtel „f, e, d“ einfach ein punktiertes Viertel „f“, dann ist der Schaden behoben.

Measures 21-24 of the musical score. Measure 21 has a trill (tr) over the first eighth note. Measure 22 has a trill (tr) over the first eighth note. Measure 23 has a trill (tr) over the first eighth note. Measure 24 has a trill (tr) over the first eighth note. The score is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like notes, rests, and trills. The text 'IIB' is above measure 22, 'IA.' is below measure 21, and '3*' is at the bottom right of the measure 24 staff.

25. 26. 27. 28.

29. 30. 31. 32.

33. 34. 35. 36.

37. 38. 39. 40.

usw.

Der nächste, von Takt 41 bis 66 reichende Abschnitt verarbeitet nunmehr die beiden bisher immer vereint erschienenen Themata getrennt, so zwar, daß die ersten zehn Takte dem Thema, die nächsten 14 Takte dem Kontrathema ausschließlich gehören unter steter Beibehaltung des Trillergegensatzes, dem sich freie Gegensätze gelegentlich anreihen.

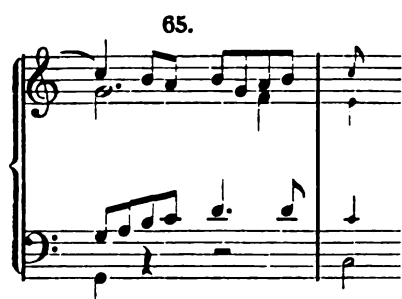
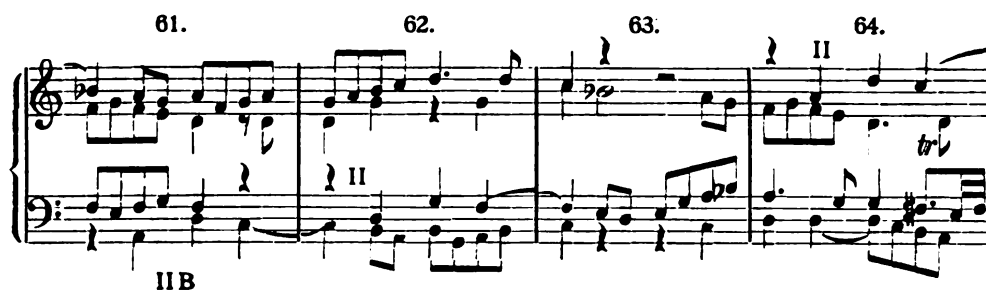
41. 42. (Die kleinen Noten sind Weinligs Korrektur) 43. 44.

45. 46. 47. 48.

49. 50. 51. 52.

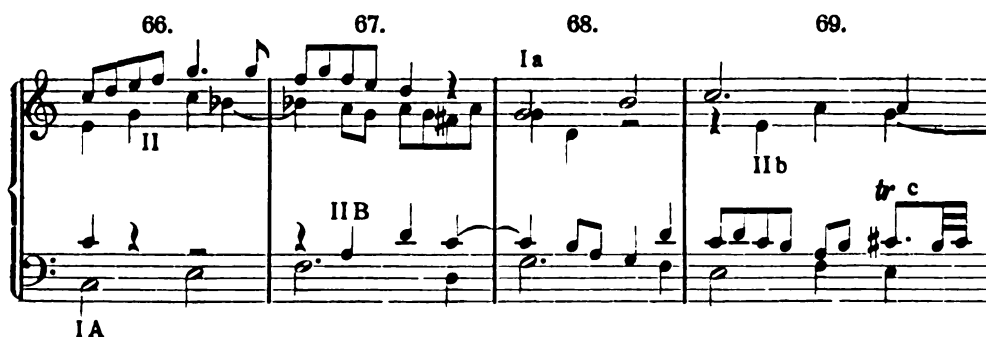
53. 54. 55. 56.

57. 58. 59. 60.



Als nächsten Abschnitt können wir die 30 Takte von Takt 66 bis 96 betrachten. Wieder setzt der Baß mit dem Führer des Themas ein, und ihm folgt — ganz wie zu Anfang, hier aber durch zwei Oberstimmen kontrapunktiert — der Führer des Kontrathemas. Nun aber beginnen Engführungen: schon Takt 68 tritt der Gefährte des Themas hinzu, dem Takt 69

der Gefährte des Kontrathemas nachfolgt. Die Modulation wendet sich zur Mollparallele, in der Takt 72 das Thema im Tenor auftritt, eng begleitet vom Kontrathema im Baß. In der Dominante erscheint der Gefährte des Themas (Takt 77) im Baß beantwortet (Takt 78) vom Führer im Sopran, in der Unterdominante tritt das Thema im Alt (Takt 83) auf. Während bisher in diesem Abschnitt das Thema das Übergewicht hatte, gewinnt nun von Takt 85 ab das Kontrathema wieder die größere Bedeutung, die es auch für den von Takt 89 bis 96 sich erstreckenden Orgelpunkt über der Dominante beibehält. Dieser Orgelpunkt ist merkwürdigerweise fünfstimmig, während sonst die Fuge durchweg streng vierstimmig gehalten ist; erst in der zweiten Hälfte des 95. Taktes wird die Vierstimmigkeit wiederhergestellt und bis zum Schluß gewahrt. Von Takt 96 bis 103 erstreckt sich der eigentliche Schluß, der gleich den übrigen Abschnitten wiederum durch den Führer des Themas im Baß eingeleitet wird, dem sich das Kontrathema in den übrigen drei Stimmen zugesellt.



70. 71. 72. 73.

74. 75. 76. 77.

78. 79. 80. 81.

82. 83. 84. 85.

86. 87. 88. 89.

die kleinen Noten ursprüngliche Lesart.

II B Ia

90. 91. 92. 93. 94.

I A II B II b

95. 96. 97. *tr* 98.

II II II B I A

99. 100. 101. 102. 103.

II II

Blicken wir zurück: handelt es sich wirklich um eine ohne fremde Beihilfe verfaßte Arbeit des 18jährigen Wagner, so stellt sie ohne Zweifel trotz einiger Fehler und kleiner Ungeschicklichkeiten bereits eine ganz

respektable kontrapunktische Leistung dar. Daß diese Fuge, die in höherem Sinne noch nichts von der Eigenart des zukünftigen Meisters verrät, doch ein bedeutsames Stück seiner künstlerischen Entwicklung namentlich im Hinblick auf die „Meistersinger“ erhellt, ist wohl ebenso sicher; nicht nur die kontrapunktische Kunst jener wundervollen, auf dem geistigen Erbe Bachs erbauten Partitur finden wir hier in ihren Uranfängen, ja auch so manche altmodisch-steife Wendung der Fuge, sogar ihre Tonart C-dur muten wie ein Vorklang aus jener Sphäre an. Seltsam: jene Entwicklung der deutschen Kultur, die Hans Sachs am Schluß der „Meistersinger“ ahnend und warnend zeigt, sie sollte auch den Weg Wagners bedeuten; „wälschem Dunst und wälschem Tand“ ergab sich bald schon nach jenen ernstesten Studien sein Herz; „Liebesverbot“ und „Rienzi“ entstanden. Den eigentümlichen Zwiespalt in Wagners Herzen während der Rigaer Zeit hat Heinrich Dorn in einem gleichzeitigen Bericht (Neue Zeitschrift für Musik, 24. Juli 1838) anschaulich geschildert:

„...dazu führte ihn der alte Weinlig ins Allerheiligste des Doppelten [sc. Kontrapunktes], und der Zeit überließ man den Schliß scharfer Kanten. Sie schliff nur zu sehr. Denn Wagner wandte sich zum Theater, und während er jetzt mit den Armen in Allerweltpartituren herumfegte, mit den Füßen in Beethovens Werken wurzelte, schlug das noch zu jugendliche Herz in ungestümer Wallung bald hier-, bald dorthin, und der Kopf perpendikelte dazu zwischen den Doppelbeenen Bach und Bellini. Aber man kann nicht Gott und dem Teufel zusammen dienen, und wer nicht für mich ist, ist wider mich.“

Lange dauerte es, bis der jugendliche Sturm und Drang sich legte, bis aus dem gärenden Most klarer Wein wurde. Gegen den „affektierten Kontrapunkt“ hatte der junge Kapellmeister gewettert, und noch im „Kunstwerk der Zukunft“ erklärte er:

„Der Kontrapunkt, in seinen mannigfaltigen Geburten und Ausgeburten, ist das künstliche Mitsichselbstspielen der Kunst, die Mathematik des Gefühles, der mechanische Rhythmus der egoistischen Harmonie... Ihrer eignen Willkür allein hatte die Musik nur ihr selbständiges Gebahren zu danken, denn einem Seelenbedürfnisse zu entsprechen waren jene tonmechanischen, kontrapunktischen Kunststücke durchaus unfähig.“

Erst der reife Meister fand die Brücke zwischen der „mechanisch“ erlernten Technik seiner Jugend und dem Seelenerlebnis des Mannes, und so ließ er seinen Hans Sachs als Verkünder tiefer Weisheit von der deutschen Kunst rühmen:

„Daß unsre Meister sie gepflegt,
Grad recht nach ihrer Art,
Nach ihrem Sinne treu gehegt,
Das hat sie echt bewahrt.“

RICHARD WAGNER UND ROBERT SCHUMANN

VON DR. JULIUS KAPP-BERLIN

Unerquickliche Parteikämpfe und der Übereifer fanatischer Anhänger haben lange nach Schumanns Tod noch eine erbitterte Kampfstellung künstlich heraufbeschworen, die durch die Beziehungen der beiden Meister selbst, wenn diese einander als Künstler auch nicht gerecht geworden sind, keineswegs begründet ist. Der jahrzehntelang tobende, ebenfalls nur äußeren Motiven entsprungene Streit: hie Wagner — hie Brahms, bei dem man Schumann als den Entdecker und ersten Förderer des Bayreuther „Gegenpapstes“, zumal bei dessen engen Beziehungen zu Clara Schumann und Joachim, ohne weiteres mit diesem identifizierte, und die dabei auf beiden Seiten geschehenen Exzesse der Allzueifrigen sind dafür verantwortlich zu machen. Zur Siedehitze steigerten sich die Leidenschaften, als im August 1879 der Intimus und Schüler Richard Wagners, Josef Rubinstein, in den „Bayreuther Blättern“ einen langen Aufsatz vom Stapel ließ, in dem er an einer Analyse der C-dur Symphonie die „schwülstig zerfahrene Dürftigkeit“ Schumanns nachzuweisen suchte. Dieser recht ungeschickte Vorstoß nähert sich sowohl stilistisch wie inhaltlich so eng Wagners Darstellung, daß sogar Hans von Bülow an die Autorschaft des Meisters selbst glaubte. Schon Wagners Aufsatz „Publikum und Popularität“ birgt versteckte Angriffe gegen Schumann, und im mündlichen Verkehr hielt er mit seinem Urteil nicht zurück:

„Ich kenne von Schumann auch nicht eine eigentliche Melodie und sehe ihn deshalb mit Bewußtsein als ein ganz prekäres Talent an. Wenn es bei ihm zu einem Thema kommt, ist es ein Beethovensches. Wie es Schumannianer geben kann, ist mir unbegreiflich.“

Er gibt allerdings auf einen Einwand zu:

„Ich kann nicht gerecht sein; dazu muß man selbst nichts sein, nichts anderes im Kopf haben als das Abwägen.“

Wenn Glasenapp im Anschluß hieran (Bd. VI, 744) im Jahre 1912 konstatiert:

„Aber es gibt eine ruhig waltende Gerechtigkeit der Tatsachen: diese hat es herbeigeführt, daß das Schärfste, was gerade er je über Schumann geäußert, mehr und mehr in seiner inneren Notwendigkeit erkannt und gewürdigt wird usw.“

so kann man dazu nur sagen: O Herr, vergib ihnen usw.

Ein richtiges Verständnis und ein unparteiisches Urteil über das Kapitel „Richard Wagner und Robert Schumann“, das immerhin zu den interessantesten der Musikgeschichte gezählt werden kann, läßt sich nur gewinnen, wenn man sine ira et studio den Beziehungen der beiden Meister zueinander nachgeht. Eine erschöpfende Darlegung ermöglichte mir jedoch nur eine Menge noch unveröffentlichten Materials aus Schumanns Nach-

laß, den mir die Königliche Bibliothek zu Berlin bereitwilligst zur Verfügung stellte.

Im Herbst 1830 gab Robert Schumann das ihm widerwillig aufgenutzte Studium der Rechtswissenschaft auf, um sich in Leipzig ganz der heißgeliebten Frau musica in die Arme zu werfen. Er ließ sich von dem damaligen Leipziger Musikdirektor Heinrich Dorn in die Geheimnisse der Kompositionslehre einführen und lernte als sein Schüler den jungen stud. mus. Richard Wagner kennen, der in Dorn einen freundschaftlichen Protektor gefunden hatte. Bei der ersten Begegnung spielte Schumann dem Kommilitonen sein op. 1, die „Abegg“-Variationen vor; „sehr figuriert, mir damals verhaßt“, wie Wagner später erzählt. (Ob dieses aus dem Jahre 1828 stammende Urteil Wagners wirklich dasjenige von 1831 wiedergibt, bleibe dahingestellt.) Es entwickelte sich bald zwischen den jungen Leuten ein freundschaftlicher Verkehr, der auch durch Wagners Weggang von Leipzig keine Störung erleidet. Und als Schumann im Sommer 1834 die „Neue Zeitschrift für Musik“ begründet, gewinnt er Wagner als Mitarbeiter, und mehrere Jahre hindurch findet sich dessen Name auf dem Titelblatt des neuen bald zu großem Ansehen gelangenden Organs. Auch über seine künstlerischen Leistungen gibt es die folgenden Jahre mehrfachen Bericht. So heißt es am 25. September 1834: „In Leipzig kommen nächstens ‚Norma‘ von Bellini und eine neue Oper: ‚Die Feen‘ von R. Wagner zur Aufführung,“ und wenige Wochen später kommt Wagner unter dem Pseudonym Canto Spianato darin selbst zu Wort (No. 63/64 vom 6./10. Nov.) mit einem Aufsatz: „Pasticcio“.¹⁾ Die Abfassung dieses Artikels fällt schon in den Beginn von Wagners Magdeburger Zeit (1834—36). Im April 1835 lesen wir dann in einem „Bericht aus Magdeburg“ (von C. F. Ehrlich) „das Orchester der Oper (gegenwärtig unter der Direktion des talentvollen Richard Wagner) nur mittelmäßig“, und am 15. April 1836 heißt es: „In Magdeburg wurde eine neue komische Oper ‚Die Novize von Palermo‘ von Richard Wagner, MD. am Theater daselbst, am 29. März mit Beifall gegeben.“ Einige Tage darauf (19. April) übersendet Wagner, „weil sonst niemand anders über meine Oper schreibt, und ich doch gerne will, daß ein Wort darüber gesprochen werde“,²⁾ für die Zeitschrift einen Musikbericht, der auch unter dem Titel „Aus Magdeburg“ gezeichnet: ¶¶ in No. 36 (3. Mai) zum Abdruck gelangte.³⁾

Ende April 1836 kehrte Wagner nach Leipzig zurück, begab sich aber schon Mitte Mai nach Berlin, um dort die Aufführung des „Liebesverbots“ zu betreiben. Von hier übersendet er am 28. Mai Schumann einen Be-

¹⁾ Siehe „Der junge Wagner“ Seite 51.

²⁾ Der Brief ist bereits vollständig veröffentlicht: „Die Musik“ IV, Heft 10.

³⁾ „Der junge Wagner“ Seite 63.

richt aus Berlin, der unter dem Pseudonym Wilhelm Drach hauptsächlich gegen den damals allmächtigen Berliner Kritiker Rellstab polemisiert (er wurde deshalb von Schumann nicht zum Abdruck gebracht und hat sich nicht erhalten). Zum Schluß des Briefes heißt es:¹⁾

„Ich bleibe ein paar Monate hier und werde einer Uebereinkunft mit Cerf gemäß, sobald Gläser seinen Urlaub antritt, auf eine kurze Zeit dessen Stelle an der Königsstadter Oper übernehmen; während meiner Funktion will ich meine Oper daselbst aufführen und halten Sie das einer Annonce wert, so tun Sie es gelegentlich mit einer kleinen Notiz in Ihrem Blatt, wenn ich bitten darf.“ Wenn es Ihnen Recht ist, erhalten Sie bald wieder etwas von mir. Ich bin zunächst ganz ohne Beschäftigung — könnten Sie mir eine passende nachweisen, wobei ich zu gleicher Zeit etwas Geld verdienen könnte, würden Sie mich und meinen Geldbeutel sehr verbinden. Nehmen Sie's übrigens ja nicht übel, daß ich ohne Adieu von Ihnen aus Leipzig ging, ich war in einer trivialen Lage und wollte Ihnen einen trivialen Abschied ersparen.“

Wagners Hoffnungen in Berlin schlugen fehl, und er war froh, schließlich in Königsberg eine bescheidene Stelle als Musikdirektor zu finden. Schon jetzt richtete er seine Augen nach der damals einzig maßgebenden Kunstmropole Paris. In einem Brief vom 3. Dezember 1836²⁾ klagt er Schumann seine Not:

„Sie sind auch so ein Stück Hoffnung, und entschuldigen Sie daher, wenn ich auch ihren Rockärmel wenigstens festhalte.“

Er bittet um Empfehlungen für Paris und schließt:

„Sobolewski sagte mir gestern, es habe ihm jemand eine neue Sonate von Ihnen überbracht [fs-moll op. 11]; er soll sie mir vorspielen, denn ich selbst bin ein zu schlechter Klavierspieler, als daß ich sie unter meinen Fingern massakrieren wollte.“

Kurz zuvor hatte sich Wagner in Königsberg mit Minna Planer vermählt; eine Ehekatastrophe veranlaßte ihn jedoch, bereits am 3. Juni die Stadt zu verlassen. In der N. Z. f. M. berichtet am 29. August der Königsberger Referent M. Hahnbüchen (identisch mit dem oben erwähnten Sobolewski):

„Herr MD. Wagner hat uns auch schon verlassen, wie es hieß, Familienverhältnisse wegen. Er hielt sich hier zu kurze Zeit auf, um sein Talent mehrseitig zeigen zu können. Seine Compositionen, von denen ich eine Ouverture gehört und eine gesehen habe, zeugen von eigner Produktionsgabe. Manche Menschen sind gleich klar in ihrem Charakter und in ihren Werken, andere müssen sich erst durch ein Chaos von Leidenschaften durcharbeiten. Freilich gelangen die letztern auch zu einem höheren Resultate. — —“

¹⁾ Die Briefe Wagners an Schumann sind (mit Ausnahme von fünf) in ihrem ganzen Wortlaut noch unveröffentlicht. Ausführliche Inhaltsangaben und Zitate brachte W. Altmann in seinen Wagner-Regesten.

²⁾ Dies geschah in No. 49 (17. Juni). Charakteristisch ist, daß Gläser, der (Band I, 265) diese Briefstelle zitiert, die Bitte Wagners wegen der Annonce ausläßt, wie fast alle von ihm gebrachten Zitate aus den Briefen an Schumann ungenau und tendenziös zugeschnitten sind.

B³⁾ ereits veröffentlicht: „Die Musik“ IV, 10.

Jetzt tritt in dem Verkehr der beiden Freunde eine mehrjährige Pause ein, während der wir nur auf eine indirekte Beziehung: eine längere, im allgemeinen wohlwollende Kritik Dorns über Wagners Rigaer Tätigkeit (N. Z. f. M. 17. Juli 1838) stoßen. Wagner selbst läßt sich erst wieder aus Paris vernehmen. Seine verzweifelte Lage, über die ihn nur schlecht bezahlte Lohnarbeit für den Musikalienhändler Schlesinger mit knapper Not hinwegbrachte, spiegelt sich mit allen Reflexen in dem in Galgenhumor-laune an Schumann abgesandten Brief vom 29. Dezember 1840:

„Allervortrefflichster Herr Schumann, seit fast anderthalb Jahren bin ich in Paris. Es geht mir herrlich, da ich noch nicht verhungert bin. Nächstens werden Sie wichtige Dinge von mir hören, denn ich stehe im Begriff, grenzenlos berühmt zu werden. Vorläufig — die Veranlassung dieser Zeilen. Ich höre, daß Sie die Heineschen Grenadiere komponiert haben und daß zum Schluß die Marseillaise darin vorkommt. Vorigen Winter habe ich sie auch komponiert und zum Schluß auch die Marseillaise angebracht. Das hat etwas zu bedeuten! Meine Grenadiere habe ich sogleich auf eine französische Übersetzung komponiert, die ich mir hier machen ließ und mit der Heine zufrieden war. Sie wurden hie und da gesungen und haben mir den Orden der Ehrenlegion und 20000 Francs jährliche Pension eingebracht, die ich direkt aus Louis Philippes Privatkasse beziehe. Diese Ehren machen mich nicht stolz, und ich dediziere Ihnen hiermit ganz privatim meine Komposition noch einmal, trotzdem sie schon Heine gewidmet ist. — Sie werden diese Auszeichnung anzuerkennen wissen und davon die gehörige Anzeige machen. In Gleichem erkläre ich Ihnen, daß ich die Privat-Dedication Ihrer ‚Grenadiere‘ herzlich gern annehme und das Widmungsexemplar erwarte.

Beginnen Sie gefälligst, mich ein ganz klein wenig in Ihr Herz zu schließen und seien Sie versichert, daß usw.

Ihr Verehrer Richard Wagner.

P. S. Lassen Sie doch Meyerbeer nicht mehr so herunterreißen; dem Manne verdank' ich alles und zumal meine sehr baldige Berühmtheit. R. W.“

Ein hübsches Bild von den damaligen Pariser Kunstzuständen im allgemeinen und Wagners Brotgeber Schlesinger im besonderen liefert nachstehendes Bruchstück aus einem Brief Stephen Hellers an Schumann (vom 7. Dezember 1840):

„Sie wissen nicht, welche unangenehmen Colloquien ich mit Schlesinger Ihretwegen hatte: er wollte nicht Ihre Biographie aufnehmen¹⁾ und als er sie endlich einrückt, wollte er mir nicht die von Ihnen verlangten 20 Exemplare geben. Er sagte mir neulich: Wenn Sie Schumann schreiben, sagen Sie ihm, er sei sehr undankbar, ich habe für ihn getan, was ich gekonnt; er aber fährt fort, in seinem Journal gegen Meyerbeer zu schelten und schickt mir keinen einzigen Bericht für die Gazette musicale usw. Nun müßten Sie hier sein, um die Intriguen, die Mißgunst, den Egoismus unter Künstlern und deren Handlangern zu sehen! Sie müßten hören, wie Alles in der Kunst merkantilisch abgeschätzt wird, und wie Schlesinger oder ein Anderer ganz ernsthaft von einem vortrefflichen Stück, z. B. Ihrem Carnaval sagt: ‚Ein misérables Stück: 50 Exemplare davon verkauft!‘ Nun könnten Sie begreifen, wie hoch Schlesinger es Ihnen anrechnet, daß er Ihre Biographie gegeben, Schumanns Biographie, der zwar den Carnaval, die fis-moll Sonate, die Kinderszenen und noch

¹⁾ In der von Schlesinger herausgegebenen „Gazette musicale“.

einige herrliche Stücke geschrieben, aber der sich viel, viel weniger verkauft als Herz, Hüntén, Bertini und solche ähnliche Canaille. „Und wenn ich nun etwas für einen Künstler tue, der sich so wenig verkauft“ (denkt Schlesinger), „so soll er wenigstens in seinem Journal sagen, Meyerbeer ist unter den Musikern, was Shakespeare unter den Dichtern, die Gazette musicale ist ein Muster von usw. . . .“

Die Annahme des „Rienzi“ in Dresden schien Wagner bald aus seiner Not befreien zu sollen. Die „Gazette musicale“, zu deren Mitarbeitern Wagner bekanntlich zählte,¹⁾ machte hiervon zuerst Mitteilung, doch die deutschen Zeitungen meldeten nichts darüber. Wagner wendet sich daher am 16. Dezember 1841 an Schumann:

„Mich berührte das seltsam, weil ich bei dieser Gelegenheit von Neuem ersah, wie in der Welt, zumal in Bezug auf Bekanntmachung in Journalen, nichts von selbst geschieht, sondern daß jeder, der sich selbst einigermaßen am Herzen liegt, ebenfalls auch selbst für sich sorgen muß. Ich hätte wirklich gedacht, daß die vorzubereitende Aufführung der Oper eines Sachsen auf dem Hoftheater zu Dresden einen gewissen Grad von Teilnahme erregen sollte, wenigstens daß hie und da einmal ein Wort darüber fallen gelassen werden würde: — ich sehe nun aber, daß ich wirklich selbst von hier aus daran gehen muß, Sie, mein vortrefflicher Gönner, mit einem Vorhaben bekannt zu machen, an dessen Gelingen mir viel gelegen ist und für das ich mir Ihre gütige Teilnahme erbitte.“

Wagner schildert hierauf die Dresdener Vorbereitungen für „Rienzi“ und lädt bereits Schumann zur Aufführung ein.

„Zugleich schicke ich Ihnen eine Kleinigkeit für Ihre Zeitschrift: ich hätte für Deutschland nicht den mindesten Grund, meinen Namen zur Unterschrift zu verschweigen, wohl aber bestimmen mich dazu Rücksichten auf Paris. Wenn es Ihnen recht ist, sende ich Ihnen bald wieder etwas.“

Diese „Kleinigkeit“ war der boshaft-witzige Aufsatz „Rossini's Stabat mater“,²⁾ der unter dem Pseudonym H. Valentino in No. 52 (28. Dezember 1841) der Zeitschrift erschien. Schumann forderte hierauf Wagner auf, wie aus dessen Antwort vom 5. Januar 1842 hervorgeht, ihm regelmäßig Berichte aus Paris zuzusenden. Doch Wagner lehnt dies ab, da er doch Paris bald verlassen werde und außerdem für Schlesinger zuvor noch einen solchen „Haufen Brot-Arbeit“ habe übernehmen müssen, die ihm jetzt keinen Augenblick Zeit übrig lasse.“ Er schlägt ihm statt seiner seinen Freund Anders vor, den er warm empfiehlt. „Jedenfalls bedürfen Sie aber eines unabhängigen Korrespondenten aus Paris — denn Berlioz' Berichte im Journal des Débats [die Schumann bisher deutsch abdruckte] können Ihnen unmöglich eine richtige Ansicht geben, da sie unter tausend Rücksichten verfaßt sind.“³⁾ Um aber Schumann wenigstens seinen guten

¹⁾ 1840 No. 62 der „Gazette musicale“ enthält z. B. auf S. 527 eine bisher noch unbeachtete, mit „W“ gezeichnete Kritik eines deutschen Buches von Lobstein: „Die Musikverhältnisse in Elsaß-Lothringen“, deren Verfasser aller Wahrscheinlichkeit nach wohl auch Wagner sein dürfte.

²⁾ Ges. Schriften I, 186.

³⁾ Anders wurde nicht Korrespondent der N. Z. f. M., für die in den folgenden Jahren Joachim Fels aus Paris berichtet.

Willen zu zeigen, gibt er ihm „ganz flüchtig und lakonisch einige Notizen“ für sein Blatt. Diese erschienen unter der Überschrift „Extrablatt aus Paris“, gezeichnet „H. V. [alentino]“ in No. 16 (22. Februar 1842) S. 63/64. Dieser Aufsatz Wagners ist bisher nur von Altmann (N. Z. f. M. 1905, 46) berücksichtigt worden, sonst aber unbeachtet geblieben und fehlt auch in den Nachtragbänden der „Sämtlichen Schriften“. Ich gebe ihn hier nach dem Wagnerschen Original, indem ich die vom Druck abweichenden, von Schumanns Hand herrührenden Kürzungen oder Änderungen in [...] einschließe.

Extrablatt aus Paris.

Halévy's „Reine de Chypre“ ist nicht übel, Einzelnes schön, manches trivial — als Ganzes ohne besondere Bedeutung. Der Vorwurf des Lärmens ist ungerecht; im 4. Akte ist er am rechten Flecke, (zumal für unsere Zeit) im Übrigen ist durchgehend das Streben nach Einfachheit und besonders in der Instrumentation bemerkbar. — Vergessen Sie nicht: Halévy hat kein Vermögen: er hat mich versichert, daß — wäre er vermögend — er nie mehr für das Theater, sondern Symphonieen, Oratorien und dergl. schreiben würde; denn an der Oper sei er gezwungen, Sklave des Interesses des Direktors und der Sänger und genötigt mit Absicht schlechtes Zeug zu schreiben. — Er ist offen und ehrlich und kein absichtlich schlauer Betrüger wie M[eyerbeer].¹⁾ Daß Sie aber auf diesen nicht schimpfen! Er ist mein Protektor und — Spaß bei Seite — ein liebenswürdiger Mensch.]

Der Zug nach der Opéra comique gilt nicht der Einfachheit — sondern rein der Mode. Nehmen Sie dies unmotiviert auf mein ehrliches Wort hin! Bedenken Sie: — Richard Loewenherz ist von Adam (!!) bearbeitet und instrumentiert. Was den Lärm betrifft, so bleibt er hierbei also derselbe wie bei Zampa etc. Außerdem sind es die Sänger: sie singen „ô Richard, ô mon roi!“ mit eben dem entrain und beliebten Albernheiten wie den Fra Diavolo; sie modernisieren vom Kopf bis zum Fuß: das gefällt — und nebenbei hat Grétry am Ende auch noch hübsche Musik geschrieben, voilà tout!

Wir Deutsche machen uns schreckliche Illusionen über den großmütigen Geschmack dieses Publikums, von seiner scheinbaren Gerechtigkeit u. s. w. Paris ist aber groß; warum sollen sich da nicht 200 Menschen finden, die im Conservatoire den Beethoven'schen Symphonieen Geschmack abgewinnen? Das eigentliche Opernpublikum versteht aber nur Cancan[:²⁾] das ist zu Deutsch raffinierte Schweinerei (was das Empörendste ist) ohne Glut und Begierde. —]

Betrachten Sie um des Himmels willen B[erlioz]: Dieser Mensch ist durch Frankreich oder vielmehr Paris so ruiniert, daß man nicht einmal mehr erkennen kann, was er vermöge seines Talentes in Deutschland geworden wäre. Ich liebe ihn, weil er tausend Dinge besitzt, die ihn zum Künstler stempeln: wäre er doch ein ganzer Hanswurst geworden, in seiner Halbheit ist er [³⁾]unausstehlich — und was das Entsetzlichste ist — grenzenlos langweilig.] Letztthin gab er ein Konzert,

¹⁾ Glasenapp zitiert I, 434 diesen Ausfall gegen Meyerbeer, aber ohne den von Schumann weggelassenen, in [...] befindlichen Nachsatz und schließt daran die Schlußfolgerung, daß also Wagner schon damals die Niedertracht des Menschen Meyerbeer erkannt habe! Kommentar überflüssig.

²⁾ Für diesen Klammer-Satz schrieb Schumann: „Erlassen Sie mir die Übersetzung dieses Wortes“.

³⁾ Hierfür schrieb Schumann: „nichts“.

welches das Publikum systematisch aus der Haut trieb. Wer vor Langeweile und Degout noch nicht aus der Haut gefahren war, der mußte übrigens zum Schluß seiner Apotheose in der July-Symphonie es vor Freude tun. Das ist das Merkwürdige: in diesem letzten Satze sind Sachen, die an Großartigkeit und Erhabenheit von Nichts übertroffen werden können. — Bei alledem steht Berlioz grenzenlos isoliert. Der Geschmack ist in Paris grenzenlos gesunken: Denken Sie zurück an die Zeiten Boyeldieu's, der weißen Dame — Auber's Schlosser und Maurer, Stumme etc. und halten Sie dagegen, was jetzt produziert wird — Adam etc. An der komischen Oper ist es entsetzlich: die schlechtesten Auber'schen Floskeln bilden das heutige System dieser jungen Componisten: Thomas, Clapisson etc. In allem herrscht eine gräßliche Abspannung. —

An dem Sinken des hübschen französischen Styles in der opéra comique sind hauptsächlich die Italiener schuld: sie werden unbedingt vergöttert und nachgeahmt. Die sonst so hübschen Couplets sind entweder nichtswürdige, gänzlich melodiöse, geklapperte Drei-Achtel-Takte geworden, oder sie imitieren die italienische Gefühlsmanier(!). Dies italienische Gefühl ist aber ein großes Unglück, es verführt selbst ehrliche Leute: sie geben Alles auf den Vortrag der Sänger, und der Componist wird am Ende Publikum, der den Sänger applaudiert, vergessend, daß das, was er singt, von ihm ist. — Da haben Sie auch die ganze Stabatmater-Geschichte: alle Wochen führt man es in der italienischen Oper auf, die Italiener singen es, und somit ist es gut, — es ist Mode. Fassen wir uns kurz: hier gilt nur die Virtuosität! Liszt spielt hier ebenso gut die Rolle eines Narren, wie Duprez auf dem Theater: — Alles, was sich am Pariser Horizonte zeigt, sei es noch so tüchtig — wird schlecht und narrenhaft: [Denken Sie an Berlioz.]¹⁾ — Ich höre, M[endelssohn] soll eine Oper für Paris angetragen worden sein: ist M[endelssohn] so wahnsinnig, dem Antrage zu entsprechen, so ist er zu [bejammern];²⁾ er ist meiner Ansicht nach nicht einmal im Stande, in Deutschland mit einer Oper Glück zu machen; er ist viel zu geistig und es fehlt ihm durchweg an großer Leidenschaft: wie soll das in Paris werden? — Hätte er den Freischützen gesehen!!! Wie glücklich wären wir, wenn wir uns ganz von Paris losmachen! Es hat eine große Epoche gehabt und diese hat jedenfalls gut und heilsam auf uns eingewirkt. Damit ist es aber aus und wir müssen von unserem Glauben an Paris lassen! — Wahrscheinlich habe ich nicht mehr nötig, daran zu ermahnen. —

[— —³⁾ Jedoch ich sehe, daß ich Ihnen eigentlich keine Notizen gebe; daß ich vielmehr bloß raisonniere. Vielleicht lade ich mir durch mein bitteres Auslassen sogar den Verdacht des persönlichen Aergers auf, damit geschähe mir aber Unrecht. Geduld habe ich hier zwar nötig gehabt und bedarf deren noch, jedoch sind mir gute Zusagen gemacht, auf deren Erfüllung ich vielleicht verzichte, wenn mir es in Deutschland gut geht, die ich für jetzt aber immer noch fest halte, einzig und allein des Geldgewinnes wegen, auf den ich mir für glücklichen Fall Rechnung machen kann.

Wessen Finger geläufig sind, hat es hier besser: Heller, Rosenhain etc. geht es jetzt ziemlich gut, wie wohl sie immer nur aus dem Vorteil ziehen können, was sie als Künstler verrichten. Keiner kann und darf sich zeigen, wie er ist: als solcher müßte er verhungern.] Dessauer [der hypochondrische Kauz,]³⁾ wurde letzthin aufgefordert, zum Fidelio Rezitative zu schreiben: er hat es mit gutem Takte und künstlerischem Gewissen ausgeschlagen. Ueber so etwas staunen die Franzosen. —“

Am 7. April 1842 schlug endlich für Wagner die Stunde der Erlösung,

¹⁾ Wurde von Schumann, der damals Berlioz noch hochschätzte, gestrichen.

²⁾ Für „bejammern“ setzt Schumann „beklagen“.

³⁾ Von Schumann gestrichen.

er verließ Paris, um in Dresden die Proben seines „Rienzi“ selbst zu fördern. Natürlich begab er sich auch alsbald nach Leipzig, um die Seinen nach langer Trennung wiederzusehen; hier besuchte er auch Robert Schumann, wie dessen Besuchsbuch am 18. April aufweist: „R. Wagner, der aus Paris kam.“ Die Aufführung des „Rienzi“ verzögerte sich aber noch bis zum Herbst; endlich, am 5. Oktober, kann Wagner an Schumann mit einer dringenden Einladung das bestimmte Datum des großen Tages melden:

„Geehrtester Freund, ganz abgesehen von der Wichtigkeit, die Sie als Redacteur der respectiertesten musikalischen Zeitung für mich in solchem Falle haben müßten, liegt mir aber natürlich besonders auch daran, mich einem Künstler wie Sie recht nah bekannt zu machen, und da ich unter einem ganzen Publikum nur auf sehr wenige Personen in diesem Sinne etwas zu geben habe, so können Sie leicht ermessen, wie glücklich Sie mich machen würden, wenn Sie durch Ihre Gegenwart die so schwache Anzahl dieser Personen vermehren wollten.“

Doch trotz wiederholter Einladungen Wagners vom 7. und 28. Oktober kam Schumann nicht nach Dresden. Auch die Zeitschrift nahm zunächst von dem Ereignis keine Notiz. Am 3. November mahnt Wagner daher schriftlich:¹⁾

„Ich gestehe, daß mich diese Nachricht sehr betrübte, da ich nicht weiß, auf wessen Teilnahme ich zählen soll, wenn ich es auf die Ihrige nicht können sollte.“

Er berichtet eingehend über den großen Erfolg seines Werkes und lädt Schumann nochmals herzlichst ein. Doch noch bevor dieser Brief sein Ziel erreichte, war Wagners Wunsch bereits erfüllt: No. 36 der Zeitschrift brachte eine anonyme, aber sehr anerkennende Kritik über „Rienzi“, die mit den Worten schloß:

„So viel steht jedenfalls fest, daß Richard Wagner sich durch dieses sein Erstlingswerk den bedeutendsten Talenten der Gegenwart angereicht hat, und sein Name, wenn seine ferneren Schöpfungen diesem Anfang entsprechen, dereinst neben den berühmtesten genannt werden wird.“

Diese Besprechung stammt aus der Feder von Wagners treuem Freund und Helfer, Ferdinand Heine, wie aus dessen Schreiben an Schumann vom 22. Oktober hervorgeht:

„Wenn ich, angeregt durch die innige Freundschaft für meinen lieben Richard Wagner, und den wirklich beispiellos glänzenden Erfolg, den die erste Aufführung seines Cola Rienzi hier fand, mich habe verleiten lassen, einen Bericht darüber der Öffentlichkeit zu übergeben, so geschieht dies im festen Vertrauen auf Ihre gütige Discretion, und daß Sie die Motive dieser Handlungsweise nicht ungünstig beurteilen werden . . . Ich bin nun schon über 25 Jahre beim hiesigen Theater, aber eines so allgemeinen Enthusiasmus kann ich mich seit Webers ‚Euryanthe‘ nicht entsinnen. Da jedoch Meyerbeer in seiner Stellung zum Berliner Theater von zu großer Wichtigkeit für Wagners Zukunft ist, habe ich dafür in meinem Bericht die ‚Hugenotten‘ gesetzt, um W. nicht diesen Mann auf den Hals zu hetzen, — obgleich diese Oper in der That lange nicht soviel Sensation erregte . . . Nun, vielleicht veranlaßt Sie das Werk selbst zu dem Entschluß, zu uns herüberzukommen, um es kennen zu lernen . . . W. habe ich meinen Aufsatz nicht lesen lassen, so wie ich überhaupt um aller Welt willen nicht möchte, daß man mich als Verfasser desselben erriete.“

¹⁾ „Die Musik“ IV. 10.

NEUE WAGNER-LITERATUR

Richard Wagners Sämtliche Schriften und Dichtungen. Fünfte Auflage, 11. und 12. Band. Verlag: Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel (Linnemann), Leipzig 1911. (Mk. 8.—.)

Neben dem Erscheinen der Autobiographie ist die Vervollständigung der Schriften und Dichtungen von zehn auf zwölf Bände die wertvollste Bereicherung der Wagner-literatur. Die früheren „gesammelten“ Schriften sind nun als „sämtliche“ Schriften bezeichnet, womit das wissenschaftliche Ziel einer Gesamtausgabe aufgerichtet ist. In den Jahren 1871 bis 1881 gab Richard Wagner selbst seine Schriften und Dichtungen in neun Bänden heraus. Die Auswahl und zeitliche Anordnung ist vortrefflich; diese Ausgabe wird immer vorbildlich bleiben etwa wie die Ausgabe von Goethes Werken letzter Hand. Wenn ein Dichter noch selber dazu kommt, eine Sammlung seiner Werke zu veranstalten, so besitzt diese biographischen und künstlerischen Eigenwert und soll gewahrt werden. Die neun Bände führten Wagners Wirksamkeit bis zum ersten Bayreuther Festspiel von 1876 vor Augen. Im Jahre 1883 erschien ein zehnter Band, der eine in den letzten Monaten vor seinem Tode geäußerte Absicht des Meisters zur Ausführung brachte. Seine Bestimmungen und die in den vorhergehenden Bänden eingehaltene zeitliche Reihenfolge entschieden über Zusammenstellung und Anordnung der hier abzudruckenden Schriften, die hauptsächlich die Aufsätze der „Bayreuther Blätter“ enthielten und mit dem „Parsifal“ abschlossen. Diese zehnbändige, das ganze Leben umfassende Sammlung wurde durch eine Anzahl von Sonderausgaben ergänzt. Zuerst kamen die „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“, aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt im Jahre 1885, denen 1888 „Jesus von Nazareth“ folgte. Die „nachgelassenen Schriften und Dichtungen“ vereinigte 1895 die beiden Sonderausgaben in einem kleinen Sammelband und vermehrte sie um einige weitere Stücke. Wichtig für die Entstehungsgeschichte der dramatischen Dichtungen waren die 1907 veröffentlichten Entwürfe zu den „Meistersingern“, „Tristan“ und „Parsifal“. Daneben brachten die „Bayreuther Blätter“ einige Aufsätze und Bruchstücke. Vortrefflich war die von R. Sternfeld besorgte Ausgabe der Aufsätze und Kunstberichte Wagners aus Paris (1841), die 1906 in der „Deutschen Bücherei“ erschienen und die wichtigste Ergänzung zum ersten Band der gesammelten Schriften bilden. Sternfeld schrieb eine musterhafte Einleitung und reichhaltige erläuternde Anmerkungen und gab so das Vorbild einer kommentierten Ausgabe. 1910 veröffentlichte J. Kapp die Dichtungen, Aufsätze und Entwürfe des jungen Wagner aus den Jahren 1832 bis 1849, den umfangreichsten der bisherigen Sammelbände, der auch Neues brachte, so besonders die Schrift Wagners über die Dresdener Kapelle aus dem Jahre 1846. Die Ergänzungen zu den gesammelten Schriften waren allmählich zu solchem Umfang angewachsen, daß ihre vollständige Zusammenfassung und Angliederung an die zehn Bände nahe lag. Die Verleger einigten sich, und das Ergebnis sind die zwei Bände, die ich hier zu besprechen habe.¹⁾ Der elfte Band enthält ausschließlich Dichtungen in zeitlicher Reihenfolge, der zwölfte die Schriften, ebenfalls nach den Hauptabschnitten des Lebenslaufes geordnet, so daß der Zusammenhang mit den zehn ersten Bänden sofort zu erkennen ist. Die Verteilung des Stoffes ist übersichtlich und sachlich. Die Nachträge heben sich in ihren besonderen Bänden von der Auswahl des Autors deutlich ab und sind doch leicht an Ort und Stelle einzuschalten. Man wird auch bei künftigen Erweiterungen guttun, eine erste und zweite Reihe der Wagnerschen Schriften und

¹⁾ Die im Erscheinen begriffene neue Volksausgabe der Schriften Richard Wagners in zwölf Bänden zum Gesamtpreis von 12 Mk. enthält ebenfalls die beiden Bände.

Dichtungen zu trennen. Der Band der Dichtungen, der ein Inhaltsverzeichnis mit etwas allzu spärlichen „Quellen- und Revisionsvermerken“ voranstellt, veröffentlicht zum ersten Male die Texte zum „Liebesverbot“ und zur „glücklichen Bärenfamilie“ sowie den Entwurf zum Drama „Friedrich I.“ Das Jugenddrama „Leubald“, das in der Autobiographie eine so hervorragende Rolle spielt, fehlt leider, weil man in Wahnfried vermutlich keine Abschrift davon besitzt. Wir sind immer noch auf die in Büchern und Zeitschriften zerstreuten Mitteilungen einzelner Forscher wie Max Koch und Julius Kapp angewiesen. Den Nachtragsband würde gerade dieses Stück sehr hübsch und wirkungsvoll eröffnen. Der Zusammenhang mit den gesammelten Schriften ist durch Verweise auf die Stellen, wo die betreffenden Dichtungen erwähnt werden, aufrechterhalten. Ein Hinweis auf die Autobiographie wäre hier wohl am Platze gewesen, besonders weil das Namenregister derselben dürftig und ungenau ist. Bei der „Hochzeit“ wird vermerkt, sie sei nach einer Bayreuther Vorlage berichtet. Es fehlen aber teilweise die so charakteristischen szenischen Verweise der bisherigen Drucke, die man ungern vermißt. Beim „Liebesmahl der Apostel“ sind mit Recht dem Text die erste Skizze und der Entwurf vorangestellt. Bei den „Meistersingern“ war zu erwähnen, daß die erste Veröffentlichung des Marienbader Entwurfes durch Sternfeld in der „Musik“ I, 20/21 (1902) erfolgte. Den zweiten, die Schriften enthaltenden Band besorgte Sternfeld nach historisch-philologischen Grundsätzen, die, in Anmerkungen am Schluß des Bandes untergebracht, den Abdruck des Textes nicht im geringsten stören, dem Benutzer aber die Gewähr zuverlässiger wissenschaftlicher Arbeit geben. Es wurde Vollständigkeit angestrebt, ohne daß sie, wie der Herausgeber wohl weiß, erreicht werden konnte, schon deshalb nicht, weil Ungedrucktes ihm nicht zur Verfügung stand. „Umfaßt dieser Band das Allerverschiedenartigste, indem er Musikalisches und Poetisches, Ästhetisches und Ethisches, Journalistisches und Politisches, Philosophisches und Religiöses, Persönliches und Lebensgeschichtliches in sich schließt, so gibt er doch gerade dadurch ein unvergleichliches Bild der einzigen Universalität dieses gewaltigen Geistes, dem nichts Menschliches fremd war: von dem ersten Aufsatz über die deutsche Oper, den der 21jährige Musiker schrieb, bis zu der letzten tief sinnigen Betrachtung des großen Weisen zwei Tage vor seinem Tode offenbart sich uns wie im raschen Vorüberzuge das Denken und Sinnen, Streben und Kämpfen Richard Wagners.“ Sternfeld ging womöglich immer auf die Originale zurück und verbesserte dabei eine große Zahl von Fehlern, die die bisherigen Abdrucke entstellten. Auch die Schrift über die Dresdener Kapelle, wie sie im „jungen Wagner“ stand, erwies sich als verbesserungsbedürftig. Einige sinnstörende Fehler anderer Aufsätze vermerkte Sternfeld in den Anmerkungen. Manchmal mußte die philologische Kritik helfen, um einen bereits im Urdruck vorhandenen Fehler zu beseitigen. Den Aufsatz über Meyerbeer, den Kapp im zweiten Aprilheft der „Musik“ 1911 unvollständig abdruckte, konnte Sternfeld zuerst im ganzen Umfang bringen, wenn auch nur in Nachträgen auf die Anmerkungen verzettelt. In der Volksausgabe wurden diese Nachträge vom Verleger sehr ungeschickt eingeschaltet, Text und Anmerkungen durcheinander. Man hätte überhaupt dem Herausgeber schon in der Volksausgabe als einer neuen Auflage Gelegenheit zu Nachträgen und Verbesserungen gewähren sollen, statt einen bloßen Abdruck des zwölften Bandes zu liefern. Über die aufzunehmenden Schriften bestand in der Hauptsache kein Zweifel. Alle Aufsätze, die von den gesammelten Schriften ausgeschlossen waren, sollten im Nachtragsband vereinigt werden. Die eigentlichen persönlichen Briefe blieben weg. Nun gibt es aber auch offene Briefe, die Wagner selbst in seine Schriften aufnahm, z. B. den an Liszt über die Goethestiftung (im fünften Band) oder den Brief an Hector Berlioz (im siebenten Band) oder den Brief an Ernst von Weber über die Vivisektion (im zehnten Band). Der neunte Band enthält noch einige kleinere Sendschreiben. Nach diesem Vorgang gehört meines Erachtens der Brief an Friedrich Uhl über den „Tristan“

(vom 21. April 1865) unbedingt in den Nachtragsband. Der Brief ist eine für die Öffentlichkeit bestimmte Urkunde zur Geschichte des „Tristan“. Daß Sternfeld die Erklärungen Wagners in der „Allgemeinen Zeitung“ aus den Jahren 1865 und 1869 abdruckte, ist nur zu billigen, weil sie wichtige biographische Zeugnisse sind.

Die beiden Nachtragsbände sind so eingerichtet, daß sie ohne Schwierigkeit in den folgenden Auflagen Ergänzungen in ihren Rahmen einfügen können. Die Grundlage für eine Ausgabe der „sämtlichen Schriften“ ist geschaffen. Und damit ist der Forschung ein wesentlicher Dienst geleistet. Freilich sind wir von einer historisch kritischen Ausgabe noch weit entfernt. Die Briefe, die einer Gesamtausgabe eingegliedert werden müßten, sind trotz ihrer erstaunlich großen Zahl noch immer nur sehr lückenhaft bekannt. So fehlen uns z. B. noch die Königsbriefe und die Briefe an Mathilde Meyer. Die vorhandenen Sammelbände der Briefe sind schätzbare Anfänge zu einer einstigen kritischen Gesamtausgabe. Das Jahr 1913 wäre besonders geeignet, eine wirkliche ernste und streng wissenschaftliche Wagnerforschung zu begründen, deren Hauptaufgabe die vollständige Veröffentlichung aller Schriften bilden würde. Hierzu müßten die geeigneten Kräfte unter einer sicheren und zielbewußten Oberleitung vereinigt werden.

Carl Fr. Glasenapp: Das Leben Richard Wagners. Sechster Band (1877—1883). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 12.—.)

Mit dem sechsten Band hat Glasenapp sein großes Lebenswerk vollendet. Der Schlußband umfaßt die Zeit vom Herbst 1877 bis Februar 1883 und gibt als Anhang einen Überblick über die Bayreuther Festspiele seit Wagners Tod bis zur Gegenwart. Im Vorwort berichtet der Verfasser von der Entstehung seines Buches, dessen Anfänge bis zum Herbst 1865 zurückreichen. Um die gleiche Zeit, da Wagner seine Autobiographie begann, machte sich Glasenapp an die Arbeit, die er seither rastlos förderte, erweiterte und vertiefte. Damals war noch sehr viel zu tun. Galt es doch, die Schriften Wagners, die uns heute so bequem zur Hand liegen, in Buch- und Broschürenform und aus Zeitschriften zu sammeln. Auch die erreichbaren Briefe trug Glasenapp schon damals in einen Band zusammen. Von Anfang an war sein Ziel auf die Beschaffung der zuverlässigsten Urkunden in vollem Umfang gerichtet. Das erste Festspiel von 1876 veranlaßte die Veröffentlichung des in zehnjähriger Sammellarbeit gefundenen und gesichteten Materials: 1876 erschien der erste, 1877 der zweite Band; 1882 erfolgte ein Neudruck und eine Fortsetzung bis zum „Parsifal“. Erst 1876 lernte Glasenapp Wagner persönlich kennen. Und damit trat die lebendige Anschauung zu der bisher nur aus der Ferne gewonnenen Vorstellung. Die Neubearbeitung der Biographie begann Glasenapp im Jahre 1894, wo der erste Band in dritter Auflage herauskam. Schon hier waren die gewaltigen Fortschritte zu erkennen. Der Stoff war durch zahlreiche neue Quellen, besonders durch Briefe, beträchtlich vermehrt. Durch die Aufnahme dieses Materiales wurde die Darstellung lebendiger und ausführlicher. Nach Wagners Tode fielen manche persönlichen Rücksichten, die vorher zu nehmen waren, weg. Vermehrung des Stoffes und zunehmende Freiheit in Benutzung der Zeugnisse kennzeichnen das neue Werk, dessen Umfang von zwei Bänden auf sechs Bände anwuchs, in Wirklichkeit sich etwa versechsfachte! Die Arbeit schritt nur langsam vorwärts, weil durch die vermehrten Quellenzeugnisse die einzelnen Bände bald nach ihrer Ausgabe wieder ergänzungsbedürftig waren. Der erste Band liegt seit 1904 in vierter Auflage vor, der zweite seit 1910 in fünfter, der dritte seit 1905, der vierte seit 1908, der fünfte seit 1907 in vierter Auflage. Und nachdem nun der Schlußband erschien, eröffnen sich bereits neue Aufgaben für die vorhergehenden: die Verarbeitung der Autobiographie und zahlreicher neuer Briefe. Der zwanzigste Abschnitt des sechsten Bandes, „das Erbe“, d. h. das Bayreuther Festspiel seit 1883, ist wie eine vorläufige Skizze zu einem besonderen Bande, der für 1913 zu schreiben wäre. So bleibt das Werk immer unfertig und lückenhaft,

aber trotzdem einheitlich und abgeschlossen, weil die leitende Idee von Anfang an mit vollendeter Klarheit und Bestimmtheit darin sich aussprach.

Glasenapps Wagnerbiographie ist in ihrem Ursprung und in ihrem Fortgang eine ganz unvergleichliche Leistung, die auf der vollen und unmittelbaren Hingabe eines Mannes beruht, der sein ganzes Leben in den Dienst einer großen Sache gestellt hat. Das tief ernste Werk war immer nur für wenige bestimmt, kein Buch für weitere Kreise, die sich kurz und schnell unterrichten wollen. Aber der Kreis dieser kleinen Lesergemeinde wächst von Tag zu Tag, wie die verschiedenen Auflagen beweisen. Auch wer Glasenapps Standpunkt nicht teilt, muß anerkennen, daß sein Werk grundlegend ist für alle Tatsachen im Leben Wagners. Natürlich ist es nicht frei von einzelnen Versehen und Irrtümern, die aber leicht zu berichtigen sind und in den verschiedenen Auflagen immer mehr verschwinden. Und im Verhältnis zu der Fülle von Tatsachen, die Glasenapp vor uns ausbreitet, sind die Mängel geringfügig und unbedeutend. Vor allen andern Forschern ist Glasenapp durch seine langjährige Vertrautheit mit dem Stoffe in weitem Vorsprung. Heute ist die „Wagnerliteratur“ bereits unübersehbar. Im Jahre 1865 war sie leicht zu beherrschen; und wer sich so gründlich wie Glasenapp eingearbeitet hatte, verlor den Überblick über die neuen Erscheinungen nicht mehr. Bewundernswert erscheint Glasenapps zähe Ausdauer und gewaltige Arbeitsfreude, daß es ihm im fernen Riga möglich war, über alle neue Erscheinungen stets auf dem Laufenden zu bleiben. Zum Lohne seiner unermüdlichen Tätigkeit eröffneten sich ihm aber auch Quellen, die niemand sonst zugänglich sind, so besonders das Archiv von Wahnfried, in dem er wochenlang arbeiten durfte. Aus dem Kreise der Angehörigen und Freunde des Meisters empfing er hochwichtige Mitteilungen, die er taktvoll und zur rechten Zeit seiner Erzählung einflocht.

Glasenapps Werk zeichnet sich durch treffliche Darstellung und scharfe Kritik der Zeugnisse aus. Er läßt immer die Tatsachen sprechen und drängt sich nirgends mit seiner persönlichen Meinung hervor. Wo er kritisiert, geschieht es kurz und schlagend, meist in Anmerkungen unter dem Text oder im Anhang. Da die Quellenzeugnisse aufs sorgfältigste ausgewählt sind, so wirken sie trotz ihrer Ausführlichkeit niemals ermüdend, sondern immer anschaulich und fesselnd. Vor allem kommt Wagner selber zu Wort in Zitaten aus den Schriften oder Briefen. An diesem Maßstab werden die übrigen Zeugnisse abgewogen. Carlyle verlangt vom Biographen, daß er nicht bloß in seinen lebenden Gegenstand hineinsehe, sondern aus ihm heraus die Welt mit den Augen ansehe, mit denen er sie schaute. Glasenapp sagt: „Gerade dadurch unterscheidet sich unsere Arbeit von den Versuchen anderer, die Wagner grundsätzlich bloß in dem Lichte zeigen, wie die Welt ihn sah — womit nichts Neues gewonnen ist — nicht aber, wie er die Welt betrachtete.“ Die Kämpfe und Mißverständnisse, denen des Meisters Leben und Schaffen ausgesetzt war und die sich noch heute gegen sein Erbe richten, entspringen immer nur dem eigensinnigen und falschen Standpunkt des Beschauers, der Wagners selbständige Eigenart nicht sehen oder jedenfalls nicht gelten lassen will. Daß Wagner der Welt gegenüber stets im Rechte war, beweist der Gedanke von Bayreuth, ohne dessen Verwirklichung wir nur ein Zerrbild seiner Kunst hätten. Glasenapps Kritik wendet sich gegen alle falschen Zeugnisse, gegen Urteile und Meinungen, die Wagner in schlechtes Licht rücken. Unerbittlich geht der Verfasser mit solchen leichtfertigen und unrichtigen Behauptungen ins Gericht (vgl. z. B. S. 376 ff.; 401 ff.; 456 ff.; 480 ff.). Der kritische Standpunkt des Verfassers, der nur wertvolle und wahrhaftige Quellen gelten läßt, bewährt sich trefflich bei Neumanns bekannten Wagner-Erinnerungen, die oft herangezogen werden. Dieser Gewährsmann findet vollste Anerkennung, wird aber doch auch in die geziemenden Schranken seiner natürlichen Begabung und Fassungskraft zurückgewiesen. Die scharfe und gerechte Kritik gewinnt

das brauchbare Tatsachenmaterial aus dem Buche, während die darin enthaltenen Mißverständnisse und Irrtümer beseitigt werden. Viele Wagnerschriftsteller glauben objektiv zu sein, wenn sie unbesehen falsche und ungünstige Urteile ihren Quellen entnehmen. Aus Glasenapps Buch kann man wirkliche Quellenkritik lernen, die alle Zeugen zunächst auf ihre Glaubwürdigkeit prüft. Der Beweis ist in der Regel leicht zu erbringen, weil er durch verschiedene andere übereinstimmende Urkunden, meistens auch durch Wagners eigene Worte bestätigt wird.

Im sechsten Band standen dem Verfasser neben seinen eigenen Erlebnissen die teilweise bereits veröffentlichten Erinnerungen von Wolzogen und Schemann, dann die bisher nicht bekannten Aufzeichnungen von Humperdinck und Joukowsky, endlich Mitteilungen von zuständigster Seite zu Gebot. Frau Wagner führte genau Tagebuch über alle Ereignisse, insbesondere über Gespräche Wagners und über seine Arbeit und Lektüre. Zum erstenmal wird uns diese wichtigste Quelle zugänglich. Viele kleine Züge des täglichen Lebens sind aus diesen Aufzeichnungen in die Lebensbeschreibung übergegangen. Aber vor allem wichtig ist der genaue Bericht über die fortschreitende Arbeit an der Vertonung des „Parsifal“. Wir erfahren häufig das Datum und die besonderen Umstände, unter denen dieses oder jenes Motiv entstand. Wer den sechsten Band aufmerksam liest, findet einen wertvollen Kommentar zu Wagners letzten Schriften, die viele Anspielungen auf die Tagesereignisse und auf augenblickliche Lektüre enthalten. Die Aufsätze erschienen ja meistens in den „Bayreuther Blättern“ und wurden zur Zeit ihrer Veröffentlichung leichter verstanden als heute, sofern sie Tagesfragen berühren. Aus den Tagebüchern waren die Voraussetzungen zum Verständnis aller Einzelheiten mit Sicherheit zu erholen.

Der Inhalt des Bandes ist mit dem Titel „Parsifal“ in ein einziges Wort zusammengefaßt. Das Bühnenweihfestspiel, seine allmähliche Entstehung und erste Aufführung, der Bayreuther Gedanke, der sich als eine möglich gedachte deutsche Kultur, im Gegensatz zur undeutschen Zivilisation, dem Seherauge des Meisters darstellte, der ganze künstlerische und ethische Ertrag von Wagners Leben und Wirken ersteht vor unsern Augen. Die „Bayreuther Blätter“ und die hierfür verfaßten Aufsätze führen uns den Kulturgedanken vor. Mit dem „Parsifal“ erwächst die Religion des Mitleidens, die im Brief an Ernst von Weber über den Tierversuch sich betätigt. Wagners Kunst- und Kulturgedanke in seiner reinsten und höchsten Verklärung verleiht dem Bande eine eigene, ergreifende Wirkung, die sich mächtig steigert und die ganze Darstellung zu großer und erhabener Stimmung erhebt. Für die Lebensumstände Wagners bietet das Buch überaus reiche Mitteilungen. Das erste Kapitel schildert Wahnfried, worin sich Tribschen erneute: eine Friedensstätte gegen die Anfechtungen der Welt, die Werdestätte des „Parsifal“, wie Tribschen die Werkstätte der „Meistersinger“ war. Das unwirtliche deutsche Klima zwang den Meister in seinen letzten Jahren, im Süden Zuflucht zu suchen. Neapel, Palermo, Venedig leuchten in herrlicher Pracht vor uns auf. Neue Freunde traten in Wagners Leben ein. Der Graf Gobineau beeinflusste mit seinen historischen Untersuchungen über den Verfall der Rassen Wagners Geschichtsphilosophie. In Neapel machte Wagner die Bekanntschaft Joukowsky's, der als treuer Hausfreund seitdem zu Wahnfried stand, die „Parsifal“-Inszenierung schuf und dessen ausführlicher Bericht über des Meisters letzte Stunden den Hauptteil des 19. Kapitels bildet. Alle diese Personen und Umstände werden lebendig geschildert, so daß sich ein anschauliches Bild der Umgebung Wagners vor uns aufrollt. Die außergewöhnliche Fülle des Materials bemeisterte Glasenapp zu einheitlicher, fließender und übersichtlicher Schilderung, die sich trotz der vielen Kleinigkeiten und Einzelheiten niemals ins Unbedeutende verliert, sondern stets das hohe Ziel im Auge behält. Auf Einzeluntersuchungen, die in der vielbändigen englischen Bearbeitung von Ellis den Rahmen der Biographie zu sprengen drohen, läßt sich Glasenapp

niemals ein. Die künstlerische Abrundung bleibt dem Werk auch in der erstaunlich umfangreichen Form gewahrt. Die vornehme Zurückhaltung, die wirkungsvolle Anordnung der Zeugnisse, die sich zu einer lückenlosen, spannenden Erzählung aneinanderreihen, die unerbittliche Quellenkritik verleihen dem Werke Glasenapps den Stempel einer Meisterschöpfung, die, aus hoher Gesinnung entsprungen, den gewaltigen Stoff zum klaren Bilde geformt hat. Daß der Biograph vor seinem Helden Ehrfurcht hat, auf jedes vorlaute und vorschnelle Urteil verzichtet, daß er ihn in seiner lebendigen Erscheinung uns vorführt, entspricht den Grundsätzen der Geschichtschreibung, die ein wahres und getreues Bild, kein Zerrbild anstreben soll.

Der letzte Abschnitt ist im Hinblick aufs Jahr 1913 und die Haltung der Welt zu Bayreuth besonders lesenswert. Mit dem Augenblick, da Frau Wagner die Leitung der Festspiele übernahm und 1886 den „Tristan“ aufführte, war das Erbe des Meisters gerettet. Im selben Jahr schien es ganz und gar verwaist und dem Untergang geweiht, als der Tod die beiden größten Freunde, den König und Liszt, abrief. Nur noch in einer Hand lag jetzt die Zukunft. Und wie herrlich ward die hehre Pflicht der Treue erfüllt! Mit dem „Tristan“ schied Frau Wagner 1906 von der persönlichen Leitung und legte ihr Werk vertrauensvoll in Siegfrieds Hände. Die so oft totgesagten Festspiele überstanden auch diesen Wechsel und dauern fort mit ungeschwächter Kraft und steigender Teilnahme. Sie werden auch das Jahr 1913 überstehen, das in ungeheurem, äußerlichem Festestrubel den echten Bayreuther Gedanken bekämpfen wird.

Das Werk Glasenapps bildet mit dem Chamberlain's, das seit 1911 in neuer Bilderausgabe vorliegt, den Mittelpunkt der ernsten Wagnerforschung. Ist es doch aus demselben Geiste geboren, wie alle wirkliche und verständnisvolle Förderung der Sache Richard Wagners, aus selbstloser Hingabe und unverbrüchlicher, unbestechlicher Treue: „Deutsch sein, heißt die Sache, die man treibt, um ihrer selbst willen treiben, wogegen das Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des außerhalb liegenden persönlichen Zweckes willen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellt.“ Daß Glasenapp sich gelegentlich mit Schriften, die aus einer völlig andern Richtung hervorgingen, scharf auseinandersetzt, ist sein gutes Recht, nicht bloß, weil er in gerechter Verteidigung auf allerlei Angriffe zu erwidern hat, sonder weil gerade der Gegensatz seiner Betrachtungsweise nachdrücklich hervorgehoben werden muß.

Dem stattlichen, schön gedruckten Bande ist ein Bild Wagners vom Jahr 1880 (bei Bruckmann, Bildnisse Richard Wagners No. 33) beigegeben. Ein sehr sorgfältiges Namenregister von 14 dreispaltigen Seiten erleichtert zusammen mit der ausführlichen Inhaltsangabe der zwanzig Kapitel die Brauchbarkeit des Buches, das für Einzelheiten vom Forscher oft nachgeschlagen werden muß. Somit sind auch die äußeren wissenschaftlichen Anforderungen befriedigt und bleibt nichts zu wünschen, als eine würdige Aufnahme in ernsten Leserkreisen, für die das Werk bestimmt ist.

Edwin Lindner: Richard Wagner über „Tristan und Isolde“. Aussprüche des Meisters über sein Werk, aus seinen Briefen und Schriften zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912. (Mk. 5.—.)

Sämtliche Aussprüche eines Dichters über sein Werk zu sammeln, ist ein glücklicher Gedanke. Nachdem S. Röckl in zwei kleinen Heftchen (1903 und 1904) zusammengestellt hatte, was Wagner über sein Nibelungengedicht und dessen Vertonung in brieflichen Äußerungen gesagt, nahm Erich Kloß die Arbeit für „Lohengrin“ (1908) und „Meistersinger“ (1910) in größerem Umfang auf. Edwin Lindner strebte beim „Tristan“ nach möglichster Vollständigkeit, so daß als Ergebnis der fleißigen Sammelarbeit ein stattlicher Band von 389 Seiten vorliegt. Die Ausbeute war beim „Tristan“ außergewöhnlich reich, was

aus den Schicksalen des Werkes sich erklärt. Dem Buche ist vor allem wissenschaftliche Gründlichkeit nachzurühmen. Der Verfasser gliedert den reichen Stoff in vier Abschnitte: Wagners Aussprüche in den Briefen, in den Schriften, in der Autobiographie, in den Gesprächen. Den wichtigsten und umfangreichsten Ertrag lieferten die Briefe, 298 Seiten; die Übersicht und Brauchbarkeit des Buches wird durch Voranstellung kurzer Inhaltsangaben der einzelnen Briefe in Regestenform, durch ein Verzeichnis der Briefe nach ihrem Datum, durch ein sorgfältiges Namenregister und durch kurze, erläuternde Anmerkungen erhöht. Die Einleitung gibt auf Grund des Urkundenmaterials eine Geschichte des „Tristan“. Welch ergreifende Zeugnisse enthalten diese Blätter! Von den ersten Anfängen der Dichtung (Dezember 1854) erleben wir das Werden und Wachsen des aus tiefsten Leiden sich verklärenden Meisterwerkes; dann folgen die Verhandlungen mit dem Verleger, die Drucklegung von Dichtung und Partitur, der Klavierauszug, die unendlichen Bemühungen um die Aufführung; endlich die herrliche Erfüllung durch die Münchener Aufführung vom 10. Juni 1865. Von späteren Aufführungen werden noch die Berliner vom 20. März 1876 und die Leipziger vom 2. Januar 1882 erwähnt. Für die Entstehungsgeschichte sind natürlich die Briefe an Frau Wesendonk die ergiebigste Quelle. Gegen die Überschätzung des Verhältnisses für die Entstehung des „Tristan“ werden die Worte Wagners vom Jahre 1876 angeführt: „Man weiß gar nicht, wie abseits aller Erfahrung, aller Wirklichkeit diese Dinge vor sich gehen. Ich werde einmal etwas darüber schreiben, wie des Geistes Leben vor sich geht, und daß das innerliche Schauen des Dichters nichts mit den äußeren Erlebnissen zu tun hat, die es nur trüben können, — so daß eher Dasjenige, was man im Leben nicht findet, im künstlerischen Bilde sich darbietet.“ Damit stimmt das erste Zeugnis, der Brief an Liszt von 1854, überein: „Da ich im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll.“ Aber die Lebenseindrücke und Erfahrungen dürfen doch auch nicht unterschätzt werden. Und mit Recht steht als Leitsatz über dem dritten Abschnitt das Wort Wagners an Frau Wesendonk: „Daß ich den Tristan geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit.“ Unter den zufälligen und äußerlichen Gründen, die Wagner im Winter 1854 zum „Tristan“ bewogen, ist die Stelle der Autobiographie S. 605 von Bedeutung: „Es war wol zum Teil die ernste Stimmung, in welche mich Schopenhauer versetzt hatte, und die nun nach einem extatischen Ausdrucke ihrer Grundzüge drängte, was mir die Konzeption eines Tristan eingab. Auf den Gegenstand, den ich von meinen Dresdener Studien her genauer kannte, war ich in letzter Zeit durch die Mitteilung eines Planes Karl Ritters zur Ausführung desselben in dramatischer Form, von Neuem aufmerksam geworden. Über das Fehlerhafte seines Entwurfes hatte ich mich damals gegen den jungen Freund ausgelassen. Er hatte sich an die übermütigen Situationen des Romanes gehalten, während mich die tiefe Tragik sogleich anzog, und ich alles hievon abliegende Beiwerk von dieser Haupttendenz fern gehalten mir dachte. Von einem Spaziergang heimkehrend, zeichnete ich eines Tages mir den Inhalt der drei Akte auf, in welche zusammengedrängt ich mir den Stoff für künftige Verarbeitung vorbehielt.“ Die Rittersche Anregung war also positiv und negativ zugleich, sie führte den Dichter zum Stoff, den er aber völlig anders auffaßte, als die meisten seiner Vorgänger. Nach der Autobiographie fällt diese erste Aufzeichnung bereits in den Herbst 1854, vermutlich noch vor den Brief an Liszt. Dann ruhte der Stoff bis zum Sommer 1856, wo er von neuem in den Briefen auftaucht. Die endgültige Gestalt erhielt das „Tristan“-gedicht im August und September 1857, woran sich die Vertonung unmittelbar anschloß. Unter den „Tristan“-Urkunden finden sich hervorragend schöne Stücke, so der Brief an Uhl vom 15. April 1865, in dem Wagner selber die Geschichte seines Werkes bis zur Münchener Aufführung erzählt, die An-

sprache Wagners an das Hoforchester am 11. Mai 1865 und der Dank an die Musiker vom 19. Juni; endlich die Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld. Der Brief an Uhl und die beiden Ansprachen gehören in den Ergänzungsband der „sämtlichen Schriften“. Natürlich enthält der „Tristan“-band auch manches an und für sich Unbedeutende und ermüdet den Leser durch viele Wiederholungen, da Wagner in seinen Briefen oft verschiedenen Personen dasselbe mitteilt. Eine Auswahl des Besten und Schönsten hätte den Band für einen größeren Leserkreis wirkungsvoller gemacht. Aber der Wissenschaft ist nur durch möglichste Vollständigkeit gedient. Neues enthält der Band nicht; der Herausgeber weiß auch, daß seine Arbeit trotz ihres erstaunlichen Umfanges lückenhaft ist und aus zukünftigen Veröffentlichungen noch manchen Zuwachs erhoffen darf. So werden z. B. die Briefe an E. Devrient Aufklärungen über die vereitelte Karlsruher Ausführung bringen. Zu Seite 250 trage ich als Anmerkung nach, daß die von Wagner erwähnte auszulassende Textstelle in der Kompositionsskizze vertont wurde, aber bei der Ausführung weglieb, worüber meine Einleitung zu den Briefen an Frau Wesendonk Bescheid gibt. In der Einleitung durfte wohl mein Buch über Tristan und Isolde (Leipzig 1907) erwähnt werden, worin Wagners „Tristan“ im Zusammenhang mit der gesamten Tristandichtung des Mittelalters und der Gegenwart gewürdigt wird. König Ludwig starb am 13. Juni 1886, weshalb die Bemerkung S. XXXII der Einleitung zu berichtigen ist.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

Houston Stewart Chamberlain: Richard Wagner. Neue illustrierte Ausgabe in zwei Bänden. Verlag: F. Bruckmann A.-G., München 1911. (Mk. 20.—.)

Chamberlain's Wagnerbuch hat seinen festen, exklusiven Platz in der Wagnerliteratur, den ihm niemand streitig machen wird, der dem Schriftsteller das Recht des eigenen, durchaus persönlichen Verhältnisses zu seinem Stoff zugesteht. Daß Bücher dieser Art, die von vornherein jeden Anschein der Objektivität vermeiden, viel mehr Aussicht auf bildende und erzieherische Wirkung beim Leserpublikum haben als die im engeren Sinn geschichtlichen Werke, lehrt ein vergleichender Blick auf Chamberlain's und Glasenapps Arbeit. Freilich könnte man sich nun noch ein drittes Buch denken, das, die Leistungen dieser beiden Vorgänger zusammenfassend, die Genesis des Wagnerschen Kunstwerks aus der Perspektive der produktiven Geschichtskritik zu geben vermag — der Richtung folgend, die Guido Adler in seinen Wagner-Vorlesungen eingeschlagen hat. Aber für ein solches Buch ist wohl die Zeit noch nicht gekommen. Darum wird die jetzt vorliegende neue Ausgabe des Chamberlain'schen Werkes sicherlich noch viele Freunde finden. Der Text ist, ungeachtet der zahlreichen, seit Veröffentlichung der Erstausgabe erschienenen Briefsammlungen bis auf geringfügige Verbesserungen unverändert geblieben. „Den Kern der Persönlichkeit, an dem mir in diesem Buche einzig lag, erblicke ich heute genau ebenso wie ich ihn damals erblickte“, bemerkt der Verfasser in der Vorrede. Man wird den Grundsatz, nichts nachträglich zurechtzurücken, in diesem Fall nur billigen können. Denn der Wert des Buches ruht nicht in der Fülle und Bedeutung der mitgeteilten Tatsachen, sondern in der Art der Darstellung, in der aus ihm sprechenden suggestiven Kraft des künstlerischen Schauens. Hier hätten spätere Änderungen nur stören können. Was man von Chamberlain's Tatsachenbewertung zu denken hat, ersieht man zur Genüge aus den in der neuen Vorrede enthaltenen Bemerkungen über Mathilde Wesendonk. Obwohl gerade die unerhört knappe Behandlung, die Wagner dem durch diese Frau herbeigeführten Erlebnis in seiner Autobiographie angedeihen läßt, den besten indirekten Beweis dafür bildet, daß es hier vieles zu verschweigen galt, sieht Chamberlain in dem Verhältnis Wagners zu beiden Wesendonks nichts als eine harmlos herzliche Freundschaft und in Mathilde eine junge liebliche Frau und Mutter ohne besondere geistige Bedeutung. „Das Geheimnis der

sonst unerklärlichen Seelenoffenbarung des Meisters gegen diese Freundin liegt einerseits in der armseligen Dürftigkeit seiner sonstigen Umgebung, andererseits aber in der verklärenden Wirkung der Abwesenheit.“ Das ist eine Methode der psychologischen Erklärung, mittels deren man die Liebe Tristans zu Isolde „einerseits“ auf Langeweile, „andererseits“ auf den Anreiz des Verbotenen zurückführen kann. Wenn Chamberlain weiterhin schreibt: „Wagners Phantasie hob alles in die Sphäre verzehrend wahrhaften Lebens und Wollens hinan, wo er selber heimisch war, . . . doch über seine Umgebung täuschte er sich fast immer, indem er ihr Können und ihr Wollen überschätzte, worin ihn die Tatsache bestärkte, daß seine Gegenwart magisch wirkte, und er infolgedessen Leistungen von anderen erlebte, die er selber eingegeben und ermöglicht hatte, die aber nie aus eigener Kraft wiederholt werden konnten“, so mag das an sich durchaus richtig sein und wird sich in ähnlicher Form an der Umgebung aller genialen Naturen nachweisen lassen. Aber die Aufgabe des Biographen ist es doch eben, zu zeigen, wie die „magische“ Kraft Wagners, also sein nach außen gewendetes produktives Vermögen andere Menschen zu heben vermochte, und welche Steigerung bei diesen die vorhandene individuelle Beanlagung zuließ — nicht aber in einem einzigen Falle den betreffenden Menschen außerhalb der Verbindung mit dem Genius als Alltagsnatur zu sehen. Oder Chamberlain müßte konsequent sein und das Wort von Wagners Täuschung über seine Umgebung durchweg zur Geltung bringen. Damit würde allerdings niemandem gedient sein, denn schließlich interessieren uns in einer solchen Darstellung die Menschen nicht als Einzelercheinungen, sondern in ihren Beziehungen zu der geschilderten überragenden Persönlichkeit. Das ist eigentlich selbstverständlich, aber es mußte wieder einmal gesagt werden. Nicht nur, weil Chamberlain's Bemerkungen über Mathilde Wesendonk der von Bayreuth befolgten Vogel Strauß-Politik den Schein einer Begründung zu geben versuchen, sondern auch weil dieses Verfahren, unbequeme Tatsachen durch sophistische Erklärungen auf den Kopf zu stellen, für Chamberlain's Methode der Geschichtsschreibung überhaupt charakteristisch ist und zeigt, daß er selbständig urteilende Leser verlangt. Diese werden aus seinem Buche viele Anregungen empfangen und an seiner Kunst der Gedankenentwicklung lebhafte Freude haben. Als Neuerung der früheren Ausgabe gegenüber ist das durch die Teilung in zwei Bände gewonnene handlichere Format, sowie die Neugestaltung bzw. Bereicherung des äußerst sorgfältig ausgeführten Bilderteils zu rühmen. Leider sind die Bilder nach alter Art in den Text verstreut. Dadurch verliert das Druckbild seine Einheitlichkeit, und auch das der Bilderreproduktion wegen erforderliche Kunstdruckpapier stört die Wirkung der sonst vornehmen und gediegenen Ausstattung.

Paul Bekker

Leopold von Schroeder: Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth. Verlag: J. F. Lehmann, München 1911. (Mk. 5.—.)

Thema: Wagner ist der große romantische Tragiker, den Schlegel, Herder, Schiller u. a. erwartet und prophezeit haben. Durch die Verwertung der Mythen seines Volkes in seinem Kunstwerk zeigt das Wagnersche Schaffen eine gewisse Verwandtschaft mit der griechischen Tragödie des Aischylos. Aber die Bedeutung des Bayreuther Meisters geht weit über die seines antiken Vorläufers hinaus, denn er hat nicht nur, wie jener, die Sagen und Mythen seines Stammes künstlerisch gestaltet, sondern das Wagnersche Kunstwerk ist die Vollendung uralten Suchens und Sehnsens, die Vollendung des arischen Mysteriums, d. h. des kultlichen Dramas der arischen Urzeit. Auch in der Form ist das Wagnersche Wort-Tondrama, mit seinem Prinzip der Vereinfachung auf einzelne große Szenen zu der Einfachheit des alten arischen Mysteriums zurückgekehrt.

Dies wird nun an den einzelnen Werken vom „Holländer“ bis zum „Parsifal“ unter steter Heranziehung der entsprechenden Mythen und Gebräuche arischer Vorzeit eingehend erläutert und dargetan. Hierbei erweist sich der Verfasser als sehr bewandeter

und belesener Führer und beredter Verfechter seiner Theorie. Inwieweit der Leser den geistvollen Ausführungen beipflichten kann, das wird in erster Linie von seinem Wagnerianischen Glaubensbekenntnis abhängen.

Daniela Thode: Richard Wagner, Aussprüche über Musik und Musiker. Für jeden Tag des Jahres zusammengestellt. Verlag: F. Bruckmann, München 1911. (Mk. 2.—.)

Ein neuer Versuch, aus dem schwer zugänglichen Gebiet der Wagnerschen Schriften die markantesten Aussprüche über die Musik und ihre Meister zusammenzustellen und den Leser auf bequemere Weise mit der Gedankenwelt des kühnen Reformators bekannt zu machen. Die hierbei gewählte Anordnung als Kalendarium ist jedoch meines Erachtens wenig glücklich, da die Aussprüche sich ungeordnet gegenüberstehen, und in der knappen, oft willkürlich aus dem Zusammenhang herausgerissenen Fassung mißverständlich sind. Nur der Geburts- und Sterbetage bekannter Meister ist durch einen auf die betreffende Persönlichkeit bezüglichen Ausspruch Wagners gedacht. Doch auch hierbei herrscht eine gewisse Willkür und Tendenz vor. Namentlich Berlioz und Mendelssohn kommen dabei schlecht weg, und gegen die durch die Überschrift „Siegfried Wagner“ angedeutete Auslegung des unter dem 6. Juni vermerkten Ausspruches über das „unschätzbare Juwel“ würde, glaube ich, Wagner selbst energisch protestieren.

David Irvine: Wagner's bad luck. An exposure of 800 errors in the authorised translation of Wagner's autobiography. Verlag: Watts & Co., London. (1 sh.)

Hat man schon, und zwar mit Recht, die sorglose Herausgabe des deutschen Originals von Wagners Autobiographie vielfach getadelt, so kann man nur schwer seine Entrüstung oder seinen Spott zügeln, wenn man sieht, was man als von Bayreuth autorisierte englische Übersetzung den Lesern aufzutischen wagte. Ein flüchtiger Blick in das corpus delicti zeigt sofort, daß der anonyme Übersetzer weder die deutsche Sprache auch nur notdürftig beherrscht, noch von Wagners Kunst oder Leben die leiseste Ahnung hat. Ein „Goethisches Zitat“ wird zu einem „gothischen Zitat“; die „Ausführung“ des Rienzi wird zur „Aufführung“; das schöne Wörtchen „anders“ wird mehrfach mit dem Tenor „Ander“ verwechselt; daß Tichatschek von Liszt zu den ersten Aufführungen des Tannhäuser „als Gast geladen“, übersetzt der edle Dolmetsch mit „Liszt lud ihn ein sein Gast zu sein“; daß Minna „zerschlagen“ war, versteht er wörtlich, und aus „Streichungen“ in einer Oper werden gar „combinations“ und was der Torheiten mehr sind. 800 solcher Geistesblitze nagelt der Verfasser dieser Broschüre durch seitenweises Vergleichen der deutschen und englischen Fassung der Autobiographie fest, und man kann nur der Erwartung Ausdruck geben, daß die verantwortlichen Herausgeber der Autobiographie, falls sie nicht nur geschäftliche Pläne verfolgen, sondern ihnen an der Sache selbst etwas gelegen ist, diese schmachvolle Verballhornung des Wagnerschen Werkes möglichst rasch verschwinden lassen.

David Irvine: The badness of Wagner's bad luck. Verlag: Watts & Co., London 1912. (1 sh.)

Über Wagners Autobiographie wurde von einem großen Teil der maßgebenden englischen Kritik sehr hart abgeurteilt. Irvine versucht nun in dieser Abhandlung, der er den Untertitel „Erster Versuch einer Geschichte des anti-Wagnerschen Journalismus“ gibt, die scharfen Angriffe gegen Wagner zu widerlegen, oder sie durch Darlegung ihrer unlauteren Motive (Abhängigkeit der Presse von Geld und Gesinnung gewisser Persönlichkeiten, Einwirkung des Judentums usw.) bloßzustellen. Namentlich ein von Ernst Newman in der Fortnightly Review (Juli 1911) erschienener Aufsatz erregt seinen ganzen

Zorn. Die von Irvine beigebrachten Gegenbeweise und seine Annahme, nur die durch die schlechte englische Übersetzung der Autobiographie hervorgerufenen Mißverständnisse (siehe hierzu Irvine's frühere Abhandlung „Wagners bad luck“) hätten die schlechte Aufnahme des Buches verschuldet, sind aber kaum dazu angetan, den Leser zu überzeugen; sie basieren durchweg auf der fanatisch einseitigen, kurzsichtigen Auffassung, wie wir ihr ja auch in der „gesinnungstüchtigen“ deutschen Wagner-Literatur bis zum Überdruß begegnen. Neues hat uns der Verfasser also gar nichts zu sagen, und er hätte im eigenen Interesse vielleicht besser getan, diese Entrüstungsattacke nicht vom Stapel zu lassen.

Kurt Reichelt: Richard Wagner und die englische Literatur. Xenien-Verlag, Leipzig 1912.

Den Kernpunkt dieses, aus der Doktordissertation des Verfassers hervorgegangenen, verdienstvollen Büchleins bildet ein sehr gewissenhafter, lehrreicher Vergleich der Wagnerschen Texte: „Liebesverbot“ und „Rienzi“ mit deren englischen Quellen: Shakespeare's „Maß für Maß“ und Bulwer's historischem Roman. Man wird sich künftighin auf diese zuverlässige Untersuchung Reichelts stützen können. Ein allgemeines einleitendes Kapitel faßt geschickt Wagners Urteile über Wesen und Werden Shakespeare's zusammen und weist nach, daß die begeisterten Darlegungen des temperamentvollen Künstlers der wissenschaftlichen Forschung gegenüber nicht bestehen können, daß sie aber für Wagner selbst von weittragender Bedeutung waren. Die Schlußbetrachtungen des Buches über Wagners Verwendung von Walter Scott's „second sight“ in „Lohengrin“ und „Tristan“ und andere gesuchte Zusammenhänge gehören meiner Ansicht nach in das Gebiet gekünstelter Kombinationen, jener Erbsünde der Wissenschaft dem Genie gegenüber.

Dr. Julius Kapp

REVUE DER REVUEEN

BAYREUTHER BLÄTTER, 34. Jahrgang (1911) (1. bis 12. Stück). — 1. bis 3. Stück. „Richard Wagner an Friedrich Schoen.“ Hans von Wolzogen veröffentlicht drei Briefe Wagners aus den Jahren 1870, 1880 und 1882 an den tatkräftigen Förderer der Bayreuther Sache und langjährigen Verwalter der Stipendienstiftung. Aus Venedig schreibt Wagner am 9. Oktober 1882 u. a.: „... Alles Weitere hängt nun von meinem Leben, meiner Gesundheit und guten Laune ab: denn nicht einen Menschen weiß ich, der auch nur eine Branche meiner Wirksamkeit für die Aufführungen abnehmen könnte, nicht Einen, der mein richtiges Tempo, richtigen Vortrag, richtige Bewegung, dramatisch, szenisch oder dgl. statt meiner zu geben im Stande wäre. Wünschen wir denn nun, daß ich noch eine längere Reihe von Jahren meine Leute richtig anleiten und belehren kann, und daß einfach hieraus ein Erfolg sich herausstelle. Vom Gelde will ich jetzt und dereinst keinen Heller. (Dies zur Beruhigung der gewissen ‚Patronatsherren‘!)“ — „Über Wagners Harmonik und Melodik.“ Von Emil Ergo. (Fortsetzung im 4. bis 6. Stück.) Behandelt das Thema Richard Wagner und die Phrasierung. — „Erich Kloß †.“ Nachruf von Hans von Wolzogen. „... fortleben ... wird er als der im Dienste der großen Sache des deutschen Idealismus um seiner wahren, edlen Persönlichkeit willen vom Vertrauen des dankbaren Hauses Wahnfried berufene Herausgeber der Briefe seines Meisters.“ — „Zur Theorie des Schönen.“ Neue Formulierungen von Robert Mayrhofer. „... Entschließt man sich einmal aus irgendeinem Grund, die im allgemeinen bereits zu hoher Blüte gelangte Tonkunst überhaupt anzuwenden, so besteht die ästhetische Notwendigkeit, sie nicht anders als in der an sich hohen Entfaltung ihres spezifischen Wesens vorzubringen; demnach muß bei besagter Situation an und für sich hochbedeutende Musik da sein, und also in diese die ebenfalls auftretende Poesie einmünden! Das ist die nach allgemein ästhetischem Erfordernis notwendige Verfassung, nach der jene Sozietät ins Leben zu treten hat. Und wie herrlich das Wagner verwirklicht hat, ist bekannt.“ — „Richard Wagner und die Theosophie.“ Von Max Seiling. Über die „bedeutsamen“ Beziehungen Wagners zur theosophischen Weltanschauung. „Damit erscheint ... die Größe unseres Meisters in einem neuen Lichte: in jenem strahlenden Lichte, das die künftigen Jahrtausende erhellen wird.“ — 4. bis 6. Stück. „Unter uns Idealisten.“ Von Hans von Wolzogen. Zur Einführung in „Olympia und Bayreuth“ von Georg Braschowanoff. — „Olympia und Bayreuth.“ Von Georg Braschowanoff. Zweiter Teil: Die Bewegung. Die hellenische Ästhetik — die Ästhetik überhaupt. „... Wir werden ... schauen lernen, wie aus dem im mythologischen Geiste geborenen Großgedanken der olympischen Agonen genetisch und objektiv jene hellenische Ästhetik entsprang, welche sodann grundlegend die gesamte Kunst-, Welt- und Lebensanschauung der hellenischen Kultur bedingt und durchdringt.“ — „Richard Wagner und Frankreich.“ Zwei Vorträge, gehalten im Jahre 1892 in Wien von Houston Stewart Chamberlain. Der erste behandelt die allgemeinen Beziehungen Frankreichs zu Wagner, der zweite die persönlichen Berührungen Wagners mit Franzosen. — „Zur Theorie des Schönen.“ Von Robert Mayrhofer. (Schluß im 7. bis 9. Stück.) „Die sogenannte Gesamtheit der Künste beschränkt sich also auf das von Wagner zuerst und allein herausentwickelte innerorganische Bündnis aus Musik und Poesie; wobei letztere gleich dem gesprochenen Drama und in demselben Bedürfnis das Gemälde neben sich



hat, als Umgebung des Menschen in seinem Leben. Das Werk Wagners ist überhaupt nicht eine (gar nicht erreichbare) ‚Universalität‘, sondern das Einzige und über alles Hervorragende besteht darin, daß das bei dem ungleichartigen Wesen der einzelnen Künste als Höchstes von Verbrüderung Erreichbare aus dem Schoß der Möglichkeiten gehoben wurde. Das ist die Musik, aus deren Emanationsgebiet Poesie in sehr vollkommener Fassung und in ihrer höchsten Gestalt als Drama so hervorquillt, daß auch die grundlegende Musik den Weg zu ihren eigenen Höchstbildungen stets offen hat . . .“ — „Eduard Reuß †.“ Von Hans von Wolzogen. „Wer zu Liszt und Wagner steht, wie er gestanden, der steht schon über den Parteien und hat das gute Recht, über Echt und Unecht in den Dingen der Kunst und des Kunstbetriebes zu urteilen, zumal wenn er es so versteht, wie mit seinem klaren Verstande und gesundem Empfinden unser vortrefflicher Freund. Wir können ihn gar nicht höher ehren, als wie wir ihn entbehren werden!“ — 7. bis 9. Stück. „Das musikalische Drama in Bayreuth.“ Von Paul von Spaun. „Richard Wagner hatte — angesichts des Verfalles unserer Zustände — die Notwendigkeit erkannt, der einseitig nur auf materialistische Ziele und finanzielle Interessen gerichteten demokratischen Bewegung der Gegenwart den ‚Heiligen Gral‘, d. i. das Bewußtsein höchster, göttlicher Erkenntnis-Werte, priesterlich entgegenzutragen, um so die Ehrfurcht des Volkes, diese Grundbedingung aller gedeihlichen Entwicklung, der Massen unter Führung der Höchstbegabten, wiederzuerwecken . . . Richard Wagner hat in Bayreuth die vollendete Form der ‚mysterischen Schule‘ geschaffen und mit seinen Werken ihr alles einverleibt, was Heldentum und Christentum, ‚Siegfried‘ und ‚Parsifal‘ unserer Zeit zu offenbaren hatten . . . Das musikalische Drama ist Einweihung, Meditation! Bayreuth das wiedererstandene Eleusis!“ — „Olympia und Bayreuth.“ Von Georg Brachowanoff. II: Vorhistorische Betrachtung des olympischen Werkes. — „Der arische Naturkult als Grundlage der Sage vom heiligen Gral.“ Von Leopold von Schroeder. „Ein mystisch gefärbter Naturkult, ein Kult der Lebensmächte, die in Sonne, Mond und Gewitter, in Feuer, Wasser und Zeugung walten und die Welt regieren, läßt sich als Hauptinhalt der altarischen Religion und zugleich als die Grundlage der Gralsüberlieferung feststellen. Die wesentlichen Elemente dieses Kultes haben wir im Veda nachgewiesen und sie ergeben sich durch die Vergleichung als altarisch. Aus arischer Tradition, unter Mischung mit mancherlei verwandten nicht-arischen Elementen, ist die Gralsage erwachsen. Diese ursprünglich entschieden nicht christliche Sage ist im Mittelalter dann christianisiert worden. Das himmlische, wunderbaren Segen spendende Mondgefäß (resp. auch Sonnengefäß) wurde mit dem Abendmahlsgefäß Christi identifiziert, die alte Gewitterwaffe, die mystisch verstanden zugleich Phallus und Thyrsus war, mit der Lanze des Longinus. Der primitiv-sakramentale Vorgang wandelte sich zu einer phantastischen Form des allerheiligsten Altarsakraments der Christenheit. Die Kirche lehnte die Sage ab, aber die christliche Welt erbaute sich an ihr.“ — „Die Lichtidee in Wagners Ringdichtung.“ Von Ernst Meinck. „In Wagners Ringdichtung wird von Anfang bis zu Ende Licht gespendet: in malerisch-dekorativer, in dichterischer und in musikalischer Hinsicht. Es lohnt sich die Arbeit, der Lichtidee vom Beginne des ‚Rheingold‘ an bis zum Ende der ‚Götterdämmerung‘ in betrachtender Beschaulichkeit gerecht zu werden.“ — „Sprichwörtliches im Nibelungenringe.“ Von Arthur Prüfer. Beleuchtet die Dichtung der Tetralogie unter dem bestimmten Gesichtswinkel des Sprichwörtlichen. — „Das ‚Lied vom hürnen Seyfried‘ in Richard Wagners Ringdichtung.“ Von Friedrich Behn. — 10. bis 12. Stück. Die beiden ersten Aufsätze, „Franz Liszt“ von Henry Thode und „Erinnerungen an Franz Liszt“ von

Berthold Kellermann, sind bereits in der Revue von XI. 5 angezeigt worden. — „Felix Mottl †.“ Von Hans von Wolzogen. „Mottls Tod ist in der weitesten Öffentlichkeit als ein unersetzlicher Verlust der musikalischen Welt laut und ehrlich beklagt worden. Ein Unvergleichliches, ein ursprünglich Anderes als die Berühmtheit sonstiger geistvoller Dirigenten, etwas durchaus Geniales ward ihm allgemein, neid- und zweifellos, abgeföhlt und zuerkannt. Seine Zugehörigkeit zu Wagner und Bayreuth, stets offen und lebhaft warm bekannt, ist ihm nicht, wie so manchem auch noch in späterer Zeit, feindselig verdacht worden. Man hat den Liebenswürdigen immer lieb haben müssen, und so hat er als bewunderter ‚Wagner-dirigent‘ viele Seelen für die Kunst seines Meisters selbst gewonnen.“ — „Erinnerungen an Felix Mottls erstes Wirken im Wiener akademischen Wagner-Verein.“ Von Alois Höfler. „Jene Abende . . ., in denen uns Mottl die Töne und Worte, welche erst 1876 in Bayreuth zu tönendem Leben erwachen sollten, in Geisterstimmen vorausahnen ließ, sind für uns zu Wahrträumen geworden, die wir heute kaum mehr zu deuten wagen. Aber daß sich in eben jenen Abenden das heilige Feuer entzündete, das uns auch ein langes Leben hindurch vorgeleuchtet hat, wirft ein Licht zurück auf die Fülle künstlerischen Könnens und die Fähigkeit, Begeisterung auch in anderen zu entfachen, die Mottls Grundwesen geblieben ist.“ — „Olympia und Bayreuth.“ Von Georg Braschowanoff. III: Agon, Urweltmotiv zur ästhetischen Bewegung. „Agon heißt . . . ursprünglich nichts anderes als schöne Bewegung. Und ästhetische Wirkung und ethische Macht liegt nicht bloß an der Oberfläche der durch kraftvolle körperliche Ausbildung gezogenen Linien, sondern vielmehr steigt das ganze Phänomen aus dem innersten Wesen der Seele empor und ist von reiner Natürlichkeit abhängig. Aus der ästhetischen Ursache der Bewegung wächst auch der ethische Wert der Wirkung . . .“ — „Der Mythos in den ‚Meistersingern‘.“ Von Felix Gotthelf. Verfasser führt in seiner Studie den Nachweis, daß die „Meistersinger“ durchaus keine Ausnahmestellung einnehmen, sondern ebenso wie alle anderen reifen Werke Richard Wagners ein echtes mythisches Drama sind. „Bei Deinhardstein und Lortzing ist die Fabel von Hans Sachs, wenn wir es hoch nehmen, eine Sage. Bei Wagner wird diese Sage zum Mythos, indem er ihre tief bedeutsame, allgemein menschliche, ewig gültige Wahrheit erkennt, indem er ihren Helden zu einer ebenso bedeutsamen und allgemein gültigen Umgebung in Beziehung setzt und alles ausschaltet, was nicht zur Herausschälung des tiefen Wahrheitskernes der Dichtung dienen kann. Er gab der zerfließenden Sage die feste Idee: und diese legte er nicht etwa von außen willkürlich in sie hinein, sondern er erkannte sie als in ihr enthalten und holte sie aus ihr heraus, wie die reife Frucht aus der Schale . . .“ Verfasser deutet den Sinn des Hans Sachs-Mythos dahin, „daß es der Mythos vom heiligen deutschen Künstler ist“, wobei man sich aber davor hüten müsse, „in den dünnkelhaften Glauben zu verfallen, daß nur die deutsche Kunst heilig sein könne. Es hat Zeiten gegeben, wo die deutsche Kunst sehr unheilig war, wo aber in anderen Ländern die heilige Kunst blühte. Und ob die deutsche Kunst heute so sehr heilig ist, das wissen wir grad' noch nicht“. Deshalb werden wir wohl gut daran tun, die Deutung des Hans Sachs-Mythos nicht auf Deutschland zu beschränken, ihn als allgemein menschlich zu erkennen und zu sagen: Es ist der Mythos vom heiligen Künstler.“ — „Buttglänzende Draht'-Weis“. Von Lawrence A. M. Youth. „Da der Ausdruck ‚buttglänzend‘ überhaupt keinen Sinn gibt, und da eine solche Weise in den Meistersingerprotokollen gar nicht erwähnt ist, sondern [mehrmals] eine gut glänzende . . .“, glaubt der Einsender „zu der Meinung berechtigt zu sein, daß der Ausdruck in den ‚Meistersingern‘ auf einem Druckfehler (deren es andere gibt) Wagenseils beruht. Also statt buttglänzend — gutglänzend.“

Willy Renz

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Aus alter Gewohnheit leiten wir auch die heutige Serie unserer Beilagen mit einigen Wagner-Porträts ein und wählten diesmal einige seltenere Stücke. Zunächst zwei graphische Arbeiten, die mit der Bezeichnung „interessant“ nur ungenügend charakterisiert wären. Ihr Wert ist ein höherer. Der Stich von Joh. Lindner vom Jahre 1871 ist merklich verwandt dem nach C. Jägers Gemälde von J. Bankel gefertigten Stich, der jedenfalls aus der gleichen Zeit stammen dürfte. Beide zeigen das Antlitz im dreiviertel Profil, enthalten sich jeglicher Pose, geben den Dargestellten in selbstverständlicher Würde und dürfen den Anspruch auf Ähnlichkeit mit mehr Recht erheben als manches Parade-Porträt. In der Solidität einer ruhigen Auffassung und der einwandfreien technischen Arbeit ruht der Wert. Das Gemälde von R. Freiherr v. Seydlitz, aus Wagners Todesjahr stammend, fesselt durch verwandte Eigenschaften. Es ist eines der wenigen en face-Porträts, in dem das Spiel der Lichter und der tonige Schatten als besonders vornehme Reize auffallen; zugleich zeigt es den Meister bei leichter Betonung des Offiziellen als den Hausherrn von Wahnfried, dem der Autor des Bildes manchen ermunternden Zuspruch zu danken hatte, wie in seinen Erinnerungen („Musik“ I. 4) nachzulesen ist. Endlich gibt es für Seydlitzens Doppelbegabung als Schriftsteller und Maler ein treffliches Zeugnis. Die Wagner-Herme von Schaper steht seit Herbst 1908 im Giardino publico in Venedig und ist eine Stiftung von Adolph Thiem. Das edel erfaßte Werk zeigt eine Höhe von 3 m, die Büste allein doppelte Lebensgröße; das ganze wirkt höchst imposant.

Vierzig Jahre sind verflossen seit der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses, dreißig Jahre seit der Erstaufführung des „Parsifal“ — ein doppeltes Jubiläum. Die eine Seite aus Wagners Schrift über das Festspielhaus mit dem Spruch zur Grundsteinlegung erinnert an das bedeutungsvolle Jahr 1872, der Theaterzettel der Uraufführungen des „Parsifal“ und das Bild des unvergleichlichen Emil Scaria als Gurnemanz an 1882 und Wagners Schwanengesang. In der Mitte zwischen jener Ouvertüre und diesem Finale liegt der „Ring“ von 1876, an den die Prachtleistungen von Amalie Materna als Brünnhilde und von Franz Betz als Wanderer erinnern.

Die eine Seite aus Wagners Abhandlung „Zum Vortrag der Neunten Symphonie von Beethoven“, die wir hier in getreuem Faksimile bieten, fällt in den Beginn der Bayreuther Zeit (1873), nicht weit von jenem Tag, der den Ersten Entwurf der Siegfried-Trauermusik ans Licht förderte. Auf Schweizer Boden, nach Zürich, versetzen uns die zwei Seiten aus Tristan und Isolde. Der Anfang der Dichtung und der wundervolle Nachtgesang des zweiten Aktes, beide in feinsten Reinschrift. Ihre Wiedergabe haben wir der Besitzerin, der Mainzer Verlagsfirma B. Schott's Söhne, zu verdanken.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls Ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



RICHARD WAGNER
Stich von Joh. Lindner, München, 1871



XI

19

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



RICHARD WAGNER
Gemälde von C. Jäger, Stich von J. Bankel





RICHARD WAGNER
Von R. Frhrn. v. Seydlitz-München (1883)
Im Besitz des Künstlers



Mit Erlaubnis der Photographischen Union, München



WAGNER-BÜSTE IN VENEDIG
Von Bildhauer Schaper



[illegible]

Da auch so viele hundert Jahre
so lange es ~~unmöglich~~ bemerkt der Stein,
sowohl es der Welt sehr offenbar.

Q. He then commencing walked along with the dog in front of

Ich habe keine Feinde und keinen Feindes!

7. Homeless & poor
Social noise,
Disorderly folk,
Refugees.

Bühnenfestspielhaus Bayreuth.

Am 26. und 28. Juli

für die Mitglieder des Patronat-Vereins,

am 30. Juli, 1. 4. 6. 8. 11. 13. 15. 18. 20. 22. 25. 27. 29. Aug. 1882

öffentliche Aufführungen des

PARSIFAL.

Ein Bühnenweihfestspiel von RICHARD WAGNER.

Personen der Handlung in drei Aufzügen:

Anfortas	Herr Reichmann.	Kundry	Frau Materna.
Titmel	„ Kindermann.		Fräulein Brandt.
			„ Maltes.
Gurnemanz	„ Soaria.	Erster Gralaritter	Herr Fuchs.
	„ Siehr.	Zweiter Gralaritter	„ Stampf.
	„ Winkelmann.	Erster Knappe	Fräulein Galfy.
Parsifal	„ Gudehus.	Zweiter Knappe	„ Keil.
	„ Jäger.	Dritter Knappe	Herr Mikorey.
Klingsor	„ Hill.	Vierter Knappe	„ v. Hubbenet.
	„ Fuchs.		
Klingsor's Zaubermlädchen:		I. Gruppe	Fräulein Horson.
Sechs Einzel-Sängerinnen:		II. Gruppe	„ Meta.
			„ Pringia.
			„ André.
			„ Galfy.
			„ Balca.

und Sopran und Alt in zwei Chören, 24 Damen.

Die Bruderschaft der Gralaritter, Jünglinge und Knaben.

Ort der Handlung:

Auf dem Gebirge und in der Burg der Gralaritter „Monsalvat“; Gegend im Charakter der nördlichen Gebirge des gotischen Spaniens. — Sodann: Klingsor's Zauberchloß, am Südschloß derselben Gebirge, dem arabischen Spanien gegenüber annehmend.

Beginn des ersten Aufzugs 4 Uhr.

„ „ zweiten „ 6 1/2 „

„ „ dritten „ 8 1/2 „

THEATERZETTEL DER URAUFFÜHRUNGEN DES PARSIFAL



XI 19



EMIL SCARIA ALS GURNEMANZ





WAGNER-BÜSTE IN VENEDIG
Von Bildhauer Schaper



Bühnenfestspielhaus Bayreuth.

Am 26. und 28. Juli

für die Mitglieder des Patronat-Vereins,

am 30. Juli, 1. 4. 6. 8. 11. 13. 15. 18. 20. 22. 25. 27. 29. Aug. 1882

öffentliche Aufführungen des

PARSIFAL.

Ein Bühnenweihfestspiel von RICHARD WAGNER.

Personen der Handlung in drei Aufzügen:

Anfortas	Herr Reichmann.	Kundry	Frau Materna.
Titel	Kindermann.		Fraulein Brandt.
			„ Malten.
Gurnemanz	„ Scaria.	Erster Gralritter	Herr Fuchs.
	„ Siebz.	Zweiter „	„ Stampf.
	„ Winkelmann.		
Parsifal	„ Gudenus.	Erster Knappe	Fraulein Galfy.
	„ Jagen.	Zweiter „	„ Kail.
	„ Hill.	Dritter „	Herr Mikorey.
Klingsor	„ Fuchs.	Vierter „	„ v. Hubbenet.
Klingsor's Zaubermädchen:			Fraulein Horvon.
Sechs Einzel-Sängerinnen:	I. Gruppe		„ Meta.
			„ Pringla.
	II. Gruppe		„ André.
			„ Galfy.
			„ Bolen.

und Sopran und Alt in zwei Chören, 24 Damen.

Die Bruderschaft der Gralritter, Mägde und Knaben.

Ort der Handlung:

Auf dem Gebirge und in der Burg der Gralhüter „Monsivrat“; Gegend im Charakter der nördlichen Gebirge des gotischen Spaniens. — Sodann: Klingsor's Zauberthron, am Südabhange desselben Gebirgs, dem arabischen Spanien gegenüber annehmend.

Beginn des ersten Aufzugs 4 Uhr.

„ „ zweiten „ 6 1/2 „
 „ „ dritten „ 8 1/2 „

THEATERZETTEL DER URAUFFÜHRUNGEN DES PARSIFAL



XI 19



EMIL SCARIA ALS GURNEMANZ





AMALIE MATERNA ALS BRÜNNHILDE





FRANZ BETZ ALS WANDERER





RICHARD WAGNERS ERSTER ENTWURF DER SIEGFRIED-TRAUERMUSIK



XI

19

Tristan und Isolde.

Erster Akt.

Zeltartiges Gemach auf dem Vorderrück eines Seeschiffes,
reich mit Teppichen behangen, beim Beginn geschlossen;
zur Seite führt eine Treppe in den Lichthofraum
hinab. —

Isolde auf einem Ruhebett, das gegen die Wand
gelehnt ist. —

Bergäne, einen Teppich zurückgeschlagen haltend,
steht zur Seite über Bord.

Aus der Höhe, wie vom Mast her, hört man den

Gesang und Männerstimme.

Westwärts
schneift der Wind;
Ostwärts
steicht das Schiff.
Süß weht der Wind —
"hoiaha hei!" ho!
und irisches Kind —
"hoiaha hei!" ho! —
Dem englischen Gast
auf dem Mast,
sind's deiner Leinen Wehen
die ihm die Segel blähen? —
Wehe, wehe, du Wind!
Weh'! ach weh'! mein Kind!
Irische Maid,
du weide, minnige Maid!
Isolde,
mit verklärtem Blick auffahrend!
Wer mag's mich zu hören? —

DER ANFANG DER TRISTAN-DICHTUNG



Beide,
geh' demme demigen Umarmung auf eines Blumenbauch
dich nieder lassend.

O stund' hernieder,
Nacht der Liebe,
nimme mich auf
in deinen Schoos;
geseh' Vergessen
Dass ich lebe,
löse von
des Welt mich los?
Verlassen um
die letzte Leuchte:
was lass' das Leben,
was mich bewahrt,
all Gedanken,
all Bemühungen,
heiliger Dämmrung
keines Ahnen
Licht des Wahnens graus
Welt-erlösend aus.
Bach im Bienen
umh. sich die Sonne,
leuchten lachend
Sterne der Wärme!
Von deinem Zauber
saugt und gesonnen,
vor deinen Augen
sties' genommen,
Dien' an Dien' der,
Mund an Mund,
eines Atmens
ein'ger Bann, -
bricht mich Obleich sich
Wonne-erblühet,
erleuchtet die Welt
mit ihrem Balenden, -
die mich der Tag
langend erhellet,
zu Tauschenden Wahn
entgegen gestellt,
selbst - dann
bin ich die Welt,
Liebe-heiligstes Aken,
Wonne-hehnates Wehen,
Nie-wieder-lauachens
wahnlos
hold herausdes Wunsch!

EINE SEITE AUS DEM NACHTGESANG DES
ZWEITEN AKTES VON TRISTAN UND ISOLDE

DIE MUSIK



HEFT 20

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
11. JAHRG. JULI

1912

Die großen Werke wollen in ihrer Gesamtheit erfaßt werden, in ihrem Körper und in der Seele, in der Form und dem Inhalt, ihrem Geist und ihrem Leben nach. Man soll den Meister nicht mit seinen Längen schikanieren, es ist viel mehr wert, in seine Größe hineinzuwachsen.

Franz Liszt

INHALT DES 2. JULI-HEFTES

R. FRHR. v. SEYDLITZ: Richard Wagner und das k. k. Hofoperntheater in Wien. Mit Benutzung bisher unveröffentlichter Briefe Wagners aus den Jahren 1858—1870 (Schluß)

EMIL LUCKA: Die erotische Biographie Richard Wagners (Schluß)

JULIUS KAPP: Richard Wagner und Robert Schumann (Schluß)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Raimund Zoder, Martin Frey, Egon von Komorzynski, Max Steinitzer, Richard Wanderer, Hjalmar Arlberg, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Jenö Kerntler, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Altenburg, Augsburg, Baden-Baden, Berlin, Boston, Braunschweig, Breslau, Brüssel, Budapest, Dortmund, Düsseldorf, Elberfeld, Halberstadt, Halle, Hannover, Johannesburg, Kopenhagen, Krefeld, Lübeck, Milwaukee, Moskau, M.-Gladbach, New York, Olten, Plauen i. V., Reval, Stettin, Stuttgart, Warschau, Wiesbaden, Zürich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Hans Leo Haßler; Jean-Jacques Rousseau, Radierung von C. H. Watelet nach dem Gemälde von Taraval; Stanislaw Moniuszko; Alfred Grünfeld; Friedrich E. Koch; Giulio Ricordi

NAMEN- UND SACHREGISTER ZUM 43. BAND DER MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Erwiderung, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

RICHARD WAGNER UND DAS K. K. HOF- OPERTHEATER IN WIEN

MIT BENUTZUNG BISHER UNVERÖFFENTLICHTER BRIEFE WAGNERS AUS
DEN JAHREN 1858—1870

VON R. VON SEYDLITZ-MÜNCHEN

Schluß

Das Pariser Projekt zerschlug sich, dafür brachte das Jahr 1861 die bekannten traurigen Pariser Tannhäuser-Skandale. Auch aus einem Straßburger Tristanprojekt wurde nichts, und so richtete der Meister wieder sein Auge auf Wien, wohin er nach erfolgter Amnestie, 1861, selbst reiste. Er fragt vorher (21. April) an:

Darf ich wohl — trotz alles scheinbar begangenen Undanks gegen Ihre Güte! — Sie angelegentlichst ersuchen, mir umgehend eine Nachricht darüber zukommen zu lassen, bis wie lange ich die Oper in Wien noch vereinigt treffen kann? — Es liegt mir sehr am Herzen Ihre vortrefflichen Sänger endlich selbst kennen zu lernen, und beabsichtige in Kurzem (jedenfalls im Monat Mai) mich auf eine kurze Zeit in Wien deshalb einzufinden. Eine bestimmte Auskunft wird daher für meine Abreise entscheidend sein.

Für jetzt würde ich Sie herzlichst bitten, noch gegen Niemand von dieser meiner Absicht etwas verlauten zu lassen: die wichtigen Gründe davon gedenke ich Ihnen bald selbst mündlich mitzuthemen.

Hiermit beginnt nun die trostlose Geschichte von der Wiener Tristan-Not. Die nächsten Briefe geben darüber Streiflichter, die sattem die ganze verunglückte Sache beleuchten. Der erste, vom 15. Juni, wieder aus Paris datiert, ist unter anderm auch merkwürdig durch die eigenhändige, hier genau kopierte Zeichnung Wagners. Der Instrumentenmacher dürfte wohl Heckel, der Erfinder des Heckelphons, sein. Er lebte später in Biebrich und war dort viel mit dem Meister zusammen.

Gestern gelangte ich endlich dazu einen Klavierauszug von Tristan, in welchem ich die für Ander nöthigen Punktationen und Kürzungen angeben, nach Wien abzuschicken.¹⁾ Ich wußte nicht an wen?, da ich Sie nicht in Wien weiß, und von Ander und Salvi ebenfalls annehmen muß, daß sie jetzt nicht dort zugegen sind. Somit schickte ich die Sache an meinen treulichst ergebenen P. Cornelius, mit dem Auftrage, nachzusehen, an wen der Klavierauszug am schicklichsten zuzustellen sei, damit möglichst bald daraus für die Copie Vortheil gezogen werden könne, in der Art daß Ander, wenn er wieder in Wien eintrifft, seine Parthie zum Vorstudium fertig finde. Auch sind — wegen Transposition und Kürzungen — im Orchester einige Veränderungen sogleich einzutragen. — Wegen der Stimmen haben mir Härtels angezeigt, daß sie die sämtlichen Streichinstrumente lithographirt vorrätig haben, und die Blasinstrumente auf Verlangen von ihnen copirt geliefert werden: beides haben Sie²⁾ bereits der Direction zu Gebot gestellt, und ich nehme an, daß hierüber bereits

¹⁾ statt „schicken“. ²⁾ statt „sie“.

eine Einigung stattgefunden hat. — Die Parthie des Kurwenal habe ich mich nicht entschließen können, für Baß umzuschreiben: der Barytoncharakter ist darin zu stark ausgeprägt. Es thut mir dieß sehr leid, da ich — andrenfalls — geglaubt haben würde, in Meyerhoffer einen sehr geeigneten Repräsentanten dieser Rolle angetroffen zu haben. Jetzt würde ich Sie doch wohl bitten müssen, zu veranlassen, daß — falls Meyerhoffer die Parthie sich nicht zu übernehmen getraut wie sie ist — sie Beck zugetheilt werde. Er wird anfänglich nicht recht daran wollen, und sie für zu wenig bedeutend halten: ich hoffe aber, es soll ihm mit der Zeit ein Licht über die Dankbarkeit dieser Parthie aufgehen. Sollte er sich aber durchaus übel anstellen, so wäre vielleicht an Hauser, falls dieser definitiv engagiert wird, zu denken. Sonst wüßte ich nicht recht zu rathen. —

Nun möchte ich Sie noch daran erinnern, daß eine A-baßclarinette angeschafft werden muß. Wir sprachen bereits einmal darüber: ich weiß, an vielen Orten, namentlich auch in Dresden, hat man dieß Instrument neben der B-baßclarinette im Lohengrin bereits angewandt, und was dort dem Spieler möglich geworden ist, muß in Wien am Ende auch zu Stande kommen können. Man schrieb mir damals aus Dresden, man habe diese A-Clarinette von einem Instrumentmacher am Rhein — ich weiß nicht, ob in Darmstadt oder wo? — bezogen. Haben Sie doch die Freundschaft, sich darnach zu erkundigen! Auch empfehle ich Ihnen dringend mit einem gleichen Instrumentmacher wegen Anfertigung des Instrumentes zu verkehren, welches ich für den letzten Akt verlange. Es soll den Ton eines mäßigen Schweizer-Alpenhornes, etwas kräftig, selbst rauh — jedenfalls naturartig-naiv haben. Etwa mindestens 3 Fuß Länge, von Holz, fast Trompetenartig, gegen unten etwas krumm gebogen, so daß der Schalltrichter zur Seite offen steht; etwa so:



es hat nur folgende Naturnoten zu spielen:



Sie würden mir eine große Freundschaft erweisen, wenn Sie mit einem Instrumentmacher (vielleicht demselben, der die A-baßclarinetten verfertigt) genau hierüber Rücksprache nehmen wollten. Sobald er nämlich es übernimmt, und das Modell zur Zufriedenheit zu Stande bringt, verpflichte ich mich, allen Theatern, die in Zukunft den Tristan geben wollen,

es bedingungsweise aufzuerlegen, daß sie das fragliche Instrument von demselben Instrumentmacher beziehen, wodurch er denn ein erträglich gutes Geschäft machen würde. — Gegen Mitte July komme ich wohl selbst spätestens an den Rhein: dann könnte ich leicht auch den fraglichen Instrumentmacher besuchen und selbst das Modell prüfen. —

Nun aber seien Sie mir um Gottes Willen nicht böse, daß ich Ihnen grade jetzt, wo sie¹⁾ sich ausruhen und erholen wollen, mit solchem geschäftlichen Opernmusik-Kram komme! Ich meiner Seits kann hier noch nicht gut ganz los kommen, und gerathe deshalb in Sorge, für mein Lieblingsunternehmen, den Tristan in Wien, etwas zu versäumen. Zwar blicke ich mit einiger Bangigkeit dem Studium dieser ungemein schweren Partitur entgegen; doch ist es meine einzige Herzstärkung, schon jetzt daran zu denken, daß ich bald wieder mit Ihnen und Ihrem herrlichen Orchester zu thun haben soll; wie denn auch diese beiden Wiener Vorstellungen meiner Opern bisher die schönsten Lichtblicke meines Lebens waren.

Heut verwundert es uns, daß Wagner stets von seinen „Opern“ spricht, welchen Ausdruck er später ganz mit Recht verwarf; und es wirkt rührend, wenn er diese Opern für so sehr schwierig erklärt. Esser seinerseits stimmt ihm darin bei und beklagt sich darüber öfters gegen Schott. Wunderlich ist dabei, daß er (Esser) jedesmal ein neues Werk Wagners zunächst ganz entsetzlich öd und langweilig findet, während er ebenso regelmäßig einige Zeit drauf wundervolle Seiten des betreffenden Werkes entdeckt. Auch er spricht natürlich stets nur von „Opern“, — ohne den Zusatz, den Wagner einmal in einem Brief an Breitkopf & Härtel anfügt: [meine Opern] „wenn Sie sie so nennen wollen“. — Ich erinnere mich noch recht gut, daß man vor dreißig Jahren das „Libretto“ zum „Ring des Nibelungen“ in Buchhandlungen verlangte, und daß am Berliner Opernhaus die Textbücher den Titel führten „Arien und Gesänge aus der Oper . . . von R. Wagner“. — Und da ich gerade dabei bin, noch zwei kleine Seitensprünge, die beweisen, wie schwer besonders Ausländer sich an das völlig Neue gewöhnten: Ein Engländer wurde nach der Aufführung des „Rheingold“ 1876 gefragt, wie es ihm gefallen habe; er bekannte sich angenehm enttäuscht: „there is so much business in it!“ (Da ist so viel los drin.) Und Malwida von Meysenbug erzählte mir, daß der chinesische Gesandte in Berlin, den man auch nach Bayreuth zu gehen vermocht hatte, auf die gleiche Frage unter mitleidigem Lächeln geantwortet habe: es sei ja ganz hübsch gewesen; aber die Musik sei doch mehr für Weiber und Kinder, als für Männer. — Worauf ich erwiderte: Gott sei Dank, daß wir solche „Kinder“ sind, um das Große voraussetzungs- und vorurteilslos aufzunehmen.

Wunderlich ist, daß Esser am 24. Juli Schott schreibt, er habe lange nichts von Wagner erfahren; hatte er doch den obigen Brief bereits empfangen; den nächsten, vom 24., wohl noch nicht. Dieser lautet:

Da sitz' ich noch in Paris, durch eine nicht aufzuschiebende Arbeit gefesselt, und doch bin ich mit all meinen Gedanken bereits in Wien, in Ihrer Nähe. — Ein Zusammentreffen verschiedener Umstände nöthigt mich, meinem eigentlichen Wunsche, schon Ende dieses Monats bei Ihnen einzutreffen, zu entsagen. Lißt hat Anfang August (6)²⁾ eine große Auf-

¹⁾ statt „Sie“.

²⁾ Soll heißen: „am 6.“ R. W. schreibt nie einen Punkt nach der Datumsziffer.

führung mehrerer größerer Orchestercompositionen vor; er hat mich dringend eingeladen, und nachdem ich bereits abgelehnt, erfahre ich, daß er sich außerordentlich dadurch gekränkt fühlt. So muß ich denn doch noch mein Eintreffen in Wien verschieben, was mich wirklich Pein kostet. Demnach treffe ich für gewiß am 10 August bei Ihnen ein. —

Möge es Ihnen bis dahin möglich gewesen sein, die Zeit nicht ganz ungenützt für unser schwieriges Vorhaben verstreichen zu lassen! Da Ander erst am 15 August wieder in Function tritt, wird bis dahin offiziell allerdings nicht viel zu machen gewesen sein: privatim habe ich allerdings Cornelius, der die Partitur eben genau studirt hat, gebeten, sowohl mit Ander als mit Frau Dustmann vorzuarbeiten. Ist dieß mit Eifer und freundlichem Willen Seitens dieser beider, mir so werthen Künstler, bis dahin geschehen, und haben Sie¹⁾ die Schwierigkeiten der Intonation und des Treffens in der Hauptsache überwunden, so wäre dann allerdings schon viel gewonnen. Denn diese beiden Parthien sind eben das Allerschwierigste, und wenn Brangäne ebenfalls etwas vorbereitet worden ist, so sollten, denke ich, die übrigen Parthien nicht viel Zeit rauben. Nach diesem liegt — wie Sie wissen — die Hauptschwierigkeit im Orchester; nicht eine Ahnung von Zweifel an dem vollkommensten Gelingen auch dieses Theiles habe ich, sobald Ihr liebenswürdiges Orchester nur die gehörige Zeit hat, ohne Übereilung und Übermüdung sich mit seiner Aufgabe recht genau bekannt zu machen. Schön wäre es, wenn wir vom 1 September an das Orchester bereits mit zum Studium hinzuziehen könnten. Das hängt nun von dem Privatfleiß Tristans und Isoldens ab!! —

Noch danke ich Ihnen bestens für Ihre freundliche Antwort aus Ems. Ich mußte Ihnen in Allem, was Sie mir wegen der Instrumente erwiderten, vollkommen Recht geben, und schrieb daher nicht wieder, weil ich außerdem auf widerwärtigste Weise von Allem und Jedem abgehalten war. Wegen der Baßclarinette bitte ich Sie doch am liebsten den betreffenden Künstler selbst zu Rath zu ziehen: er möge die Partie genau studiren, und dann erklären, wie er sich am besten auszukommen getraut. In Dresden, das weiß ich, hat man sich bereits im Lohengrin auch der A-Baßclarinette bedient. Doch, das werden Sie ja wohl selbst am Besten einzurichten wissen!

Gott, wenn ich daran denke, daß ich nun bei Euch liebsten Menschen bald sein werde, um gerade mit Euch seit so furchtbar langer Zeit mich einmal ganz wieder in mein einzig mir eigenes Element einzulassen, so kann ich's kaum noch fassen, wie mir zu Muth sein wird! Ich kenne das gar nicht mehr, und eben nur zuletzt im Mai bei Ihnen habe ich wieder einen Vorschmack davon erhalten! — Ach, es wird mir wohlthun!! —

Jetzt lassen Sie mich aber auch hoffen, daß die letzte Kur Ihnen

¹⁾ Statt „sie“.

gut angeschlagen habe! Wie nöthig wäre es auch mir gewesen, in diesem Sommer etwas für meine Gesundheit zu thun; denn seit meiner Rückkehr von Wien bin ich beständig krank und geplagt gewesen. Mich, denke ich, soll aber diesmal Wien kurieren; und da sind Sie, bester Freund, unter meinen Ärzten einer der allerwichtigsten. Wie sehr also muß ich wünschen, daß ich Sie in gestärkter Gesundheit antreffe! —

So empfehlen Sie mich denn allerschönstens Ihrer lieben Frau, die ich hoffentlich nun etwas mehr werde kennen lernen; und Freund Anders, Frau Dustmann, Maestro Salvi grüßen Sie getreulichst von mir. Bald sehe ich Sie ja nun Alle wieder!

Eine wirklich längere Pause trat erst nach diesem Brief ein; sie dauerte solange, bis Wagner sich von dem Ärger über die Wiener Begebenheiten erholt hatte. Nach 14 Monaten erst schreibt er von Biebrich aus (21. September 1862) einen der ausführlichsten Briefe der ganzen Reihe. Man ersieht aus ihm die durch nichts zu erschütternde Beharrlichkeit, mit der er trotz aller Erfahrungen die Wiener Sache betrieb; und doch mußte er klar genug gesehen haben, welche unterminierenden Kräfte dort gegen ihn tätig waren: der Tenor Ander völlig unzulänglich („nur noch mit wenigen hohen Tönen kann er wirken,“ schreibt Wagner einmal an Breitkopf & Härtel) — die Meyer-Dustmann widerwillig (Cornelius schreibt 2. Februar 1862: „sie möchte sich die Isolde um jeden Preis vom Leibe halten“) — und hinter all dem die gekränkte Majestät Hanslicks, der Wagner übrigens nicht erst seit der Meistersinger-Vorlesung böse war, sondern schon seit den Proben im vorigen Winter, wo ihn Wagner eingeständenermaßen schlecht behandelt hatte (vgl. „Mein Leben“, II. Bd., S. 761).

Der äußerst charakteristische Brief lautet:

Mein theurer Freund!

Sie finden es wohl auch an der höchsten Zeit, daß ich mich endlich einmal wieder an Sie wende? Die Gefühle der aufrichtigsten und dankbarsten Zuneigung, die Ihr längerer freundschaftlicher Umgang in mir für Sie genährt und befestigt hatte, trieben mich oft und wiederholt zu herzlichen Mittheilungen an Sie; wenn mich bisher etwas abhielt, so war dieß ein sonderbares Gemisch von niederdrückendster Erinnerung an die für mich so unerhört leidenvollen zuletzt in Wien verlebten vier Monate, welche ich mit unwillkürlicher Gewalt mir zu verscheuchen suchte, und des in mir fest auf gekommenen Entschlusses, nichts in der Welt mehr erzwingen zu wollen, um dagegen ruhigst abzuwarten, bis alle Umstände so günstig wären, daß man mich rufen würde. So war ich fest entschlossen, nach Wien nicht den leisesten Mahnruf für meinen Tristan ergehen zu lassen: was aber hätten Mittheilungen an Sie, mein lieber Freund, fast anderes enthalten können, als die Kundgebung des ungebrochenen Wunsches, von Ihnen gerufen zu werden? Würden Sie es wenigstens je anders verstanden haben? Mußte nun nicht meine innigste Befriedigung desto größer sein, als diesen Sommer die Anzeige der Direction, Mitte September das Studium des Tristan beginnen lassen zu wollen, an mich gelangte? Es

war wirklich eine große Freude, weil ich zu ersehen,¹⁾ daß ich bei Euch fortlebe, und weil mir zu allernächst in den Sinn kommen mußte, daß ich in dieser Anzeige den Erfolg Ihres Freundeseifers für mein Werk zu erkennen habe. Glauben Sie, das that mir sehr wohl! —

Jedenfalls, da kein genügender neuer Tenor gewonnen war, nun doch mit Ander vorgegangen werden, und dieser zu einer zusagenden Erklärung vermocht werden mußte, hatte ich mir zu sagen, daß es Ihnen gelungen war, Ander — den Hauptanstoß — ernstlich mit seiner Aufgabe bekannt zu machen und ihn dafür zu gewinnen. In diesem Sinne dankend antwortete ich der Direction. —

Nun behielt ich mir vor, Ihnen, Liebster, einmal ausführlicher über die Sache zu schreiben, und namentlich auch mit Ihnen mich über die Art, wie die Aufgabe gelöst werden solle, zu verständigen. Ich hoffte, Sie würden auch in diesem Sommer Ihre Heimat besuchen, und was ich mir eine Zeitlang täglich erwartete, war nichts minder, als Ihr persönlicher Besuch. Erst spät erfuhr ich, daß Sie diesmal nicht hierher kämen: endlich ließ auch ich mich in zerstreute Unternehmungen (wie die einer Aufführung des Lohengrin in Frankfurt) ein, und erst jetzt komme ich dazu, mich zu einer klaren Ansicht über das beabsichtigte Wiener Unternehmen fertig zu machen.

Hier heißt nun Alles: —

Kann Ander den Tristan bewältigen?? — Ich muß glauben: Nein! — Dann aber: — „Will er?“ — heißt es da: Ja! — nun, so gälte es, genau zu erfahren, unter welchen meiner seits zu gewährenden Bedingungen dies ausführbar sein wird. — Daß Schnorr nicht für Wien gewonnen worden ist, macht mir unsäglichen Kummer. Er war mit seiner Frau 14 Tage bei mir: beide studirten Tristan u. Isolde! Er wird überaus vortrefflich darin sein! Die ganze Parthie, namentlich auch der dritte Akt (nur mit den Kürzungen, die ich unter allen Umständen — namentlich bei ersten Aufführungen — für zweckmäßig halten muß) wird von ihm meisterhaft wiedergegeben, so daß ich mit ihm und unsrer genialen Luise eines ganz unmittelbaren Erfolges sicher wäre. Nun, dieß hat nun Salvi's ängstliches Unterhandeln mit Schnorr verdorben! — Jetzt — was wird Ander leisten können? Lieber Freund, theilen Sie mir hierüber genau Ihre Ansicht mit! Welche Vorschläge haben Sie mir in Bezug auf den dritten Akt zu machen? Ich fürchte, soll ihn Ander liefern, so müssen wir kolossal²⁾ hineinschneiden! Ich möchte mir nun gern einen Begriff von den Opfern machen, die mich diese Möglichkeit kosten soll. Mich hierüber klar zu machen, ersuche ich Sie daher inständigst!

Zu Ihnen, theurer Freund, habe ich ein unbegrenztes Zutrauen: können Sie mir mit guter Überzeugung anrathen, die Unternehmung mit

¹⁾ fehlt: „glaubte“, oder „meinte“. ²⁾ sic.

Ander zu wagen, so soll dies entscheiden. In diesem Falle schreiben Sie mit Bestimmtheit: Ja! — und ich folge unbedingt. Lüge ich es nicht: so großen Abscheu ich dafür habe, in eine nur irgendwie ähnliche Lage, wie vorm Jahre, wieder bei Ihnen zu gerathen, so sehr ich daher resignirt bin, und in nichts mehr mich einzulassen gedenke, was meine Geduld erschöpft und meine Zeit so grausam zersplittert, — ebenso sehr zieht es mich doch auch zu Euch, ja — nach Wien, wo ich durch Eure schönen Aufführungen mir doch eigentlich als künstlerisch heimisch vorkomme. Gewiß erkenne ich auch, daß ein abermaliges Verzichten auf Wien meinem Leben eine sehr ernstliche und bedenkliche Wendung geben muß. Ich ersehnte in der Hauptsache nichts weiter als Ruhe und Ungestörtheit zum Arbeiten — meinem einzigen Trost: aber selbst um diese mir zu sichern, muß ich dann u. wann periodisch mich unmittelbar mit der Welt in Verbindung setzen; es ist mir unerläßlich! Nirgends aber möchte ich dieß, als bei Euch! Somit — läugne ich es nicht, daß, wenn Sie mir schreiben: Komm! es wird gehen! — mir dieß innig wohlthun wird. Dann aber verstehe ich es so: Sie rufen mich — ich bitte Sie darum als Freund — nicht eher, als bis Sie fertig sind. Um geschäftlich zu sprechen: nicht eher, als bis die Theaterproben beginnen sollen: das heißt also, wenn die Sänger ihre Parthien auswendig können. Was ich dann noch den Sängern zu sagen habe, kann ich am Besten und verständlichsten nur in Theaterproben, auf der Bühne, mit dem Orchester an der Hand, zu Stande bringen. Habe ich über bestimmte Gesangs- und Vortrags-Details mich ihnen noch klar zu machen, so geschieht das dann privatim, mit den Einzelnen auf dem Zimmer. Demnach rechne ich Ihren Ruf etwa 14 Tage vor der Aufführung zu erhalten; ich würde, wenn Sie mir freundschaftlichst dieß gestatten, dann drei Aufführungen dirigiren, die 4^{te} unter Ihrer Leitung dankbarlichst erfreut mir mit anhören, und dann unverzüglich Wien wieder verlassen. Denn — — ich bin mit meiner neuen Arbeit durch allerhand Misgeschick in argen Rückstand gerathen, und gedenke mich dann sofort hier winterlich einzuschließen, um bis Ende Mai — wie ich mir's geschworen — mit den „Meistersingern“ fertig zu werden.

So stehe es denn fest, liebster Freund! Auf Niemand verlasse ich mich, als auf Sie! Somit liegt — durch die Ihnen eigene Überzeugung — mein Schicksal in Ihrem Ausspruch! — Wie er ausfalle, immer werde ich sicher sein, das Nothwendige gewählt zu haben: kann ich Sie bald umarmen, und Ihnen sagen, wie theuer Sie mir sind, so soll dieß die Krone der Annehmlichkeiten sein, die ich mir wohl endlich einmal von meinem Schicksale erwarten dürfte, das seit lange mich hart und unfreundlich verfolgt!

Aber der Kelch war noch lange nicht geleert. Eine Ahnung davon dämmert im nächsten Brief auf (25. Oktober 1862):

Ihre Briefe hatten das Schöne für mich, daß ich mir von Neuem Ihrer Freundschaft bewußt ward: haben Sie innigen Dank! Im Übrigen aber machten Ihre Nachrichten einen höchst peinlichen Eindruck auf mich. Daß Ander die Partie des Tristan nicht singen kann, ohne von meiner Seite unerhörte Zugeständnisse zu erhalten, war ich mir bewußt; nur hatte ich aus der vorigen Sommer an mich ergangenen sehr ernstlichen Einladung der Direction geschlossen, irgend ein günstiger Umstand — ich vermuthete: das genauere Bekanntwerden mit der Parthie! — habe Ander bestimmt, dieselbe singen zu wollen, für welchen Fall ich dann bereit war, die nöthigen Conzessionen zu machen. Aus Ihrem Briefe hatte ich nun aber zu ersehen, das¹⁾ Ander fortgesetzt nicht wolle, immer noch nichts von der Parthie wisse, und nach allen möglichen Ausflüchten nur greife, um von der Sache loszukommen. Somit ganz dasselbe Spiel vom vorigen Jahre, unter welchem ich so unerhört zu leiden hatte, nur noch verschärft durch den Umstand, daß Ander mein Benehmen gegen ihn, welches nichts anderes ausdrückte als fernere Unbeachtung gegenüber einem Menschen, der fortgesetzt den Journalisten lügenhafte Notizen über mich und mein Werk zubrachte, zum Vorwand nimmt, um sich persönlicher Gereiztheit gegen mich befleißigen zu können.

Mein lieber Freund! Auf Ihre Briefe hin konnte und durfte ich — ohne mich geradeswegs zu Anders Narren zu machen — nicht mehr an diesen denken. Ich hätte auch, wenn mir sonst Einiges nach Wunsch gegangen wäre, nicht mehr an Wien gedacht, sondern in vollster Zurückgezogenheit einzig noch meiner Arbeit gelebt. Das Schicksal hat es aber anders mit mir gewollt: Die ersehnte Ruhe ist mir noch nicht gegönnt. Ich muß an die Aufführung meiner Werke gehen, und — den einzigen Mangel eines genügenden Tenors abgerechnet — ist mir Wien der vom Schicksal bezeichnete Ort für diese Thätigkeit, zu welcher Ansicht mich schon der Umstand stimmt, daß die oberste Behörde des Hofoperentheaters zu mir in die Beziehungen eines wirklichen Versprechens, wirklicher Geneigtheit getreten ist, — was mir, zu meiner großen Genugthuung namentlich auch durch die neuesten mir berichteten Schritte derselben bestätigt wird. Nirgends anders habe ich mich soweit eingelassen, stehe mit dem Berliner Intendanten auf persönlich sehr kaltem Fuße, und fühle mich außer Stande, in Dresden wieder in irgendwelche Wirksamkeit zu treten. Ihre Freundschaft, lieber Esser, glauben Sie mir! zählt dabei für nicht wenig mit. Somit, da ich nun eine Aufführung des Tristan in Wien, und zwar in der von der Direction beabsichtigten nächsten Zeit, nicht aufgebe, nach meiner festen Überzeugung aber mit Ander die Oper nicht herausbringe, so habe ich zu allerletzt einen ganz bestimmten Plan, die Oper zunächst mit Walther, und in Aussicht eines nach den

¹⁾ statt: „daß“.

ersten Aufführungen eintretenden Gastspieles Schnorr's, sofort zum Studium zu bringen, in Briefen an Se. Excellenz den Herrn Oberstkämmerer, so wie an den Director Herrn Salvi, kundgegeben, und meinen lieben Freund Standhartner ersucht, diese Briefe an die betreffenden Herren zu überreichen. Die inzwischen ergangene Aufforderung und Mahnung an Ander, seitens der obersten Behörde, hat meinen Freund schwankend gemacht, ob er meine Briefe sofort abgeben solle. Ich ersuche Sie nun, liebster Esser, meinen Gründen, welche gegen einen erneuten Versuch mit Ander sprechen, mit wohlwollender Beachtung beizutreten, und der Überreichung meines neuesten Vorschlags durch keinerlei freundschaftliche Bedenken entgegen sein zu wollen. Ich bleibe in diesem Bezug unerschütterlich bei dieser Ansicht. Herr Ander will nicht. Nur aber wenn er wollte, und zwar mit Eifer und Lust wollte, könnte es mir möglich sein, die Parthie, der er selbst mit seinem Willen nicht gewachsen ist, so für ihn herzurichten, daß er sie liefern könnte. Dieß müssen Sie, und muß ein Jeder mir eingestehen. Beweisen Sie mir dagegen, daß Ander will, u. gern will! — Dieß ist unmöglich. Somit beschwöre ich Sie u. die Direction, hier keine Zeitraubenden Experimente mehr vorzunehmen, sondern sofort auf meinen Plan einzugehen, für dessen — unter Umständen — bestes Gelingen ich mich persönlich verbürge.

Hierzu ist zu bemerken, daß nach Wagners Notiz in der Selbstbiographie Esser es war, der Walter anstatt Ander vorschob; womit zu vergleichen ist, daß Esser eingeständlich Ander zu der Erklärung antrieb, daß er den Tristan nicht bewältigen könne (Brief an Schott vom 7. März 1867). — Was, nebenbei gesagt, Frau Meyer-Dustmann betrifft, so hatte Wagner am 30. Oktober 1861 bereits an Schott berichtet: sie sei bereits vollständig ihrer Partie Herrin und verspreche das Vortrefflichste darin zu leisten; — ein verderblicher Optimismus, wie sich später zeigte; obwohl Wagner (auf einem undatierten Zettel aus der Zeit der Tristanproben) Esser schreibt:

... ich habe das letzte Mal gefunden, daß die Dustmann den ersten Act eigentlich kann. Somit meine ich, könnten wir allernächstens den zweiten attackiren.

Wer weiß auch, ob nicht, wenn Wagner nur mit den ausführenden Künstlern ungestört hätte arbeiten können, der so „unmögliche“ Tristan, der doch heutigentags, obwohl die Heldenentöte und Primadonnen noch immer nicht auf den Bäumen wachsen wollen, überall „möglich“ geworden ist, auch in Wien möglich geworden wäre. Aber da kam die Vergrämung des allmächtigen Hanslick hinzu. Wagner hatte ein eigenes Mißgeschick darin, die Leute zu verärgern, die ihm gerade hätten sehr nützlich werden können. Sie haben's aber — mit Ausnahme Hanslicks — verziehen und vergessen; „Das Judentum in der Musik“ ist vergessen von den Betroffenen, ebenso die „Kapitulation“, wegen der kein Franzose mehr grollt. Und nun, angesichts der Theaterzustände in Wien, hielt es Wagner auch noch für nötig, das deutsche Kapellmeister-Unwesen kräftig zu brandmarken! Da wurde denn auch der so treu gebliebene Esser unwillig; eine Art von Korpsgeist mußte doch auch in ihm stecken; und da kühlte sich sein Eifer für Wagner sehr ab, zuerst sogar bis zum Nullpunkt, wie wir sehen werden, — bis er sich langsam, aber doch nie wieder so hoch wie früher, erwärmte. Esser war keine so leicht bewegliche Natur wie die

meisten Musiker. Er nahm alles sehr ernst, und so auch die von ihm ausgegangene Anknüpfung Wagners mit Schott. Durch seinen Briefwechsel mit dem letzteren dringt seit dieser Zeit immer stärker eine Art von Gewissensbiß: er warnt nach und nach Schott geradezu vor Wagner, dem „unersättlichen Verschwender“, dessen Tristan er einmal geradezu einen „Ohrenzwang“ betitelt. Äußerlich ging's ja eine Zeit lang — in den ersten Monaten des Jahres 1863 — noch recht gut; Wagner lud ihn mehrmals zum Diner ein; so einmal nach einem der Konzerte, die Wagner am Ende Dezember 1862 gab:

Schlagen Sie mir es ja nicht ab, Morgen — Freitag — um 4 Uhr (nach meinem Konzert) bei mir (Elisabeth)¹⁾ zu speisen. Ich habe einige Freunde vereinigt, wobei Sie ganz unmöglich fehlen dürfen, — als Esser — oder Nichtesser — ganz gleich!

Und später, im März oder April, nach der Rückkehr von Rußland:

Beiliegender²⁾, jetzt auf das äußerste Abgehetzter, russischer Konzertgeber hofft bis nächsten Sonntag sich (namentlich vom unaufhörlichen Sprechen!) genügend erholt zu haben, um den Tanz wieder von Neuem zu beginnen. Seien Sie so freundschaftlich mir sagen zu lassen, um welche Zeit Sie am Liebsten zu Mittag speisen: diese bestimme ich dann, bitte auch Helmesberger und Standhartner dazu, und wir viere speisen dann (bei schlechtem Wetter in meinem Hotel, oder bei gutem auswärts, etwa bei Dommaier, wo ich alles bestens anordnen würde) zusammen; ich erzähle Euch Alles, und wir freuen uns des Lebens.

Ich bitte Sie, durchkreuzen Sie mir diesen tief erwogenen Plan nicht: bis jetzt bin ich nichts wie Ermüdung und Heruntersein; von Sonntag an will ich dann wieder existiren.

Über dieses am 3. Mai stattgehabte Diner hat Esser ausführlich an Schott berichtet (am 10. Mai); in dem Bericht ist auch deutlich eine beginnende Animosität zu bemerken, die unter anderm den unsinnigen Satz zeitigen konnte: [Wagners] „unpraktisches Wesen . . . welches in Zürich die Nibelungen und den Tristan geboren hat.“ Der Ton der Urteile über Wagner wird nachgerade giftig; der albernste Klatsch, der ja überall den Meister wie eine neidische Wolke umgab, so daß mancher, der bis dahin zu ihm gehalten, befremdet von ihm abfiel, — all diese dumm-boshaften Erfindungen werden von Esser wiedergegeben, zum Teil wohl auch geglaubt. Und das alles wegen der Aburteilung der deutschen Kapellmeisterei! (Vgl. Essers Brief an Schott vom 11. November 1863 u. ff., wo der Meister meist als „Herr Wagner“ oder „mein ehemaliger Freund“ bezeichnet wird.)

Und wie behandelte Wagner den Vergränten? Er schreibt aus Penzing am 17. Dezember:

Als ich, bei öffentlicher Besprechung des hiesigen Hofopertheaters, als einen starken Grund der üblen Beschaffenheit sämtlicher deutscher Operntheater-Leistungen im Allgemeinen das in Deutschland bestehende Kapellmeisterwesen denunzierte, sprach ich meine unerschütterliche Überzeugung aus, an der mich nichts irre machen kann, selbst nicht die Erfahrung davon, daß mir selbst seiner Zeit in Dresden, in meiner Stellung

¹⁾ Hotel Kaiserin Elisabeth. ²⁾ Es muß also eine Photographie beigelegt haben.

als Kapellmeister, eben so vorzügliche Leistungen gelangen, wie solche unter Ihrer Leitung in Wien ebenfalls zu Stande gekommen sind. Nachdem ich dieser letzteren schließlich in jenem Aufsätze noch besonders Erwähnung gethan, war es mir unmöglich zu glauben, jene vorangehende Kritik der allgemeinen Leistungen unserer deutschen Kapellmeister, könne von irgend wem, namentlich auch von Ihnen, auf Ihre eigenen Leistungen im Besonderen bezogen werden. Dennoch sind mir Mittheilungen darüber zugekommen, daß Sie durch jene allgemeine Kritik sich verletzt gefühlt hätten. — Hiergegen bitte ich Sie, überzeugt zu sein, daß Sie mir in jeder Hinsicht verehrungswürdig sind, und jede Genugthuung, die Sie von mir verlangen wollten, sofort Ihnen von mir geleistet werden wird.

Mit wahrer Hochachtung und dankbarer Ergebenheit der

Ihrige

Richard Wagner.

Es will bedünken, daß dies eine sehr vornehme Art ist, einen „Betroffenen“ zu versöhnen; aber damit nicht genug, — im selben Brief weiß er ihn noch von anderer Seite zu packen:

Ich habe meinerseits eine Bitte, und zugleich von Seiten F. Schott's einen Auftrag an Sie. Hätten Sie Lust, sich dazu herzugeben, von meinen Meistersingern, an deren Composition ich nun zu verbleiben hoffe, neben einem combinirteren, und sonach schwierigen Arrangement für den fertigeren Klavierspieler, welches etwa Tausig besorgen würde, einen leichten Klavierauszug für den praktischen Gebrauch, namentlich bei Theatern, anzufertigen? Also einen solchen Auszug, bei dem es nicht darauf ankäme, das Orchester möglichst vollständig zu reproduziren, sondern eben nur den für das Accompagnement nöthigen „Auszug“ hiervon, mit Hinweglassung oder Vereinfachung aller schwierigen Passagen oder Vieltimmigkeit, zu geben? —

Die Antwort Essers auf diesen ritterlichen Entschuldigungsbrief, sowie auf den Vorschlag betreffs des Klavierauszugs ist zu entnehmen aus seinem Schreiben vom 8. März an Schott. Einige Tage nach Abgang dieses Schreibens war Wagner auf der Flucht in die Schweiz. Esser ahnte davon vorläufig nichts, er gehörte nicht zu den eingeweihten Freunden (Dr. Standhartner, Heinrich Porges u. a.), und bespricht die Gerüchte, die sich daran knüpften, mit derselben kalten Reserve, wie bald darauf die Nachricht von der wunderbaren Rettung des Meisters durch König Ludwig II.; seine Briefe an Schott atmen jetzt nur noch Hohn und Gift. Selbst der kurze Besuch Wagners bei Esser, Oktober 1865, wird mit Sarkasmus abgetan. Der Briefwechsel schweigt; jahrelang ist vom Meistersinger-Auszug nicht mehr die Rede. Esser wäre wohl auch nie von selbst darauf zurückgekommen. Aber Wagner tat es; in alter treuer Freundschaft wandte er sich, sobald es mit den Meistersingern Ernst wurde — (der erste Akt völlig, der zweite fast fertig war) — wieder an Esser in einem ausführlichen Schreiben, dem ersten von Luzern aus (am 16. August 1866) datierten, das außer von den Meistersingern noch von manchem anderen handelt; die Wirkung davon auf Esser ist aus dessen Brief an Schott (Aussee, 21. August; s. Istel a. a. O.) zu ersehen. Wagners Wiederanknüpfung lautet:

Mein verehrter Freund!

Erlassen Sie mir, da ich mich heute mit einem Anliegen an Sie wende, die Berührung all der mannigfaltigen Schicksale, die mich, seitdem wir uns zum letzten Male sahen, fortwährend in Aufregung erhielten. Es genüge, daß ich Ihnen melde, wie ich in letzter Zeit durch gänzliches Zurückziehen soweit wieder Herr meiner Stimmung geworden bin, daß ich jetzt ernstlich an der Vollendung meiner Meistersinger arbeite, und diese für Ende des bevorstehenden Winters mit Sicherheit zu erreichen hoffen darf. Somit bekümmert mich auch bereits die Herausgabe dieser Arbeit, und namentlich die Herrichtung eines Klavierauszuges. Nach verschiedenem Experimentiren bin ich denn zu folgendem Entschluß gekommen: Fr. Schott soll zunächst — mit der Partitur — einen nur für den praktischen Bedarf, für die Sänger u.s.w. berechneten wirklichen Klavier-„Auszug, in wohlfeiler Weise — was Ausstattung betrifft — herstellen lassen und herausgeben. Diesen soll nun kein eigentlicher Klavierheld machen, sondern eben Sie, theuerster Freund, sind mir als der Geeignteste für solch eine Arbeit einzig in den Sinn gekommen. In der Art, wie Sie sich „Tristan und Isolde“ für die Klavierproben herrichteten, müßte etwa von vornherein ein Arrangement der Meistersingerpartitur aufgeschrieben werden. Hierbei käme es also nicht mehr auf die möglichst vollständige Wiedergabe der bewegten Mittelstimmen, u.s.w. an, sondern lediglich darauf an, daß weniger geübte Dirigenten, dann die Sänger, Regisseure u.s.w. einen für sie spielbaren Auszug, rein bloß zum Zweck des Einstudirens, Accompagnirens u.s.w. zur Hand bekämen, mit Reduction der Figurationen auf einfache Begleitungsformen. Auf dem Titel soll diese Tendenz angezeigt, somit der Arrangeur wegen der anscheinenden Unvollständigkeit in der Wiedergabe der Partitur im Voraus gerechtfertigt werden. Dem Erfolge des Werkes wäre es dann vorbehalten, daß später ein zweiter, Klavierkunstmäßiger Klavierauszug erschiene, zu welchem Bülow, der ihn wohl am besten machen würde, an u. für sich ganz besondere Zeit gebraucht.

Demnach richte ich nun meine Bitte an Sie, zur Übernahme der soeben charakterisirten Arbeit sich freundschaftlich bereit erklären, und Herrn Schott hiervon gütigst Anzeige machen zu wollen. —

Die Partitur kann ich füglich nicht eher an Sie oder Herrn Schott abliefern, als bis ich eine correcte Copie davon habe zu Stande bringen lassen, da — was von meinem Originalmanuscripte bisher in den Händen der Stecher war — in einem so verwahrlost schmutzigen Zustand zu mir wieder zurückgekehrt ist, daß ich mich nicht ferner überwinden könnte, meine Handschriften einer gleichen Behandlung auszusetzen. Hierzu bedarf ich nun eines sehr intelligenten, vollkommen Musikverständigen Copisten: sollte Ihnen unter den zahlreichen jungen oder älteren hilfsbedürftigen

Musikern Wiens, welche die nöthigen Eigenschaften hierfür besitzen, ein empfehlenswerthes Individuum bekannt sein, so würden Sie mich sehr verbinden, wenn sie¹⁾ mir dasselbe nachwiesen: ich würde diesen Adjutanten dann nämlich zunächst für ein halbes Jahr zu mir in Kost und Gehalt nehmen, damit er (in meiner Wohnung — für diesen Winter jedenfalls noch in Luzern) unter meinen Augen diese schwierige Copie exact anfertige. Seine Bedingungen wäre es mir daher wünschenswert zu erfahren: der Antritt des Engagements müßte mit October stattfinden. —

Nun noch ein Wort an Matheus Salva-venia! Ihr vortrefflicher, wenn auch nie recht ganz ausgeschlafener k. k. Hofoperndirector, hat mir vor einiger Zeit zu wissen gegeben, daß er allerdings möglichen Falls beabsichtige in der bevorstehenden Saison meine Oper „Rienzi“ zur Aufführung zu bringen, und daß es ihm ganz recht sei, gelegentlich meine Honorarbedingungen für diese Oper zu erfahren. Da ich neuerdings wiederum in Wiener Blättern zufällig lese, daß in der That am Hofoperntheater Vorbereitungen zur Aufführung meines „Rienzi“ im nächsten November getroffen würden, so erlaube ich mir nun, Sie, verehrtester Freund zu ersuchen und freundschaftlich hiermit zu beauftragen, Herrn Director M. Salvi in meinem Namen davon in Kenntniß zu setzen, daß ich meine Einwilligung zur Aufführung meiner 5actigen großen Oper Rienzi im gegenwärtigen alten Opernhause, — also vor Einführung der zu verhoffenden Tantième — nur gegen die gleichen Bedingungen ertheilen könnte, welche seiner Zeit Herr Eckert mir für den „Lohengrin“ gewährte, jedoch diesmal in der besonderen Form, daß mir der Betrag von Zwei Tausend Gulden Conventions-Münze alter Währung, welche ich damals empfing, mit einem guten Wechsel auf fünf tausend Francs sofort übermittelt würde. Ich habe ernstliche Gründe auf dieser Forderung zu bestehen, und wünsche, daß die verehrte Direction sich sofort entscheide, ob sie die Aufführung meiner Oper lieber aufgeben, oder meine Bedingungen erfüllen wolle. (Die Partitur u. das Buch sind außerdem durch die C. F. Mesersche Hofmusikalienhandlung (H. Müller) in Dresden gegen die einfache Kosten-erstattung zu beziehen.) —

So, lieber Esser! Seien Sie so gut, und lassen Sie mich auf meine Bitten baldigen gütigen Bescheid erfahren. —

Nur noch ein Wort von den Meistersingern! Wie ich diese Arbeit einst entwarf, um mich aus einer elenden Erfahrungswelt zu retten, so gelang es mir endlich, zu ihrer Vollendung zurückzukehren, um mich durch diese Beschäftigung geradesweges nur eben noch am Leben zu erhalten. Die Arbeit macht mir letzte, größte Freude: noch diesen Monat hoffe ich mit dem zweiten Acte fertig zu werden. Sie wird der Führer sein, der mich wieder mit der Welt in Berührung setzt: auf meinen populärsten Erfolg

¹⁾ statt „Sie“.

dadurch darf ich mit Sicherheit rechnen. Ich bin selbst so übermüthig, Ihnen von der Arbeit, wenn Sie sich damit befassen wollen, einige erheiternde Unterhaltung zu versprechen.

Nun leben Sie schönstens wohl: grüßen Sie Wien, und seine lieben Juden! Halten Sie sich gesund, und empfehlen Sie mich Ihrer lieben Frau bestens!

Von Herzen
Ihr dankbarer Freund
Richard Wagner.

Dieser Brief ist nun von enormer Wichtigkeit für einen Dritten geworden, dessen Leben dadurch eine ungeahnte Wendung ins Große und Weite nahm: für den von Esser daraufhin nach Luzern entsandten „Adjutanten“, den jungen unbekannten „Kopisten“, jetzt großen Meisterdirigenten Hans Richter.

Erst im nächsten Jahre, 1867, 5. September, schreibt Wagner wieder, diesmal schon aus „Tribschenhof“, wie er's benannt. Der Brief ist in Großquartformat, denn der Meister hat dazu die großen Fechthandschuhe angezogen:

Auf das zu Ihrer Ansicht hier beigelegte Schreiben der K. K. Hofoperndirection ersuche ich Sie, dem Unterzeichner desselben, M. Salvi, in meinem Namen folgende Antwort gütigst ertheilen zu wollen.

Zu dem in diesem Schreiben angezogenen Anerbieten vom Jahre 1863 hatte ich damals meine Gründe, welche jetzt nicht mehr bestehen; gleichwie Herr Salvi zur Nichtannahme meines Anerbietens damals Gründe hatte, welche jetzt ebenfalls nicht mehr bestehen. Da ich jetzt für das an mich nachgesuchte Aufführungsrecht meiner Bearbeitung der „Iphigenia in Aulis“ von Gluck eine Honorarforderung von 1000 francs stelle, muß ich es ungeeignet finden, daß Herr Salvi einseitig auf jenes früher von ihm refusirte Anerbieten zurückkommt, und somit zwei Dinge vermischt, die nur in so fern etwas gemein haben konnten, als es damals mir beliebte, sie in Verbindung zu bringen.

In Betreff jenes Vorschusses von fl. 500 auf ein stipulirtes Honorar von fl. 2000 für meine Oper „Tristan und Isolde“, deren Aufführung die K. K. Hofoperndirection, zu der ihr geeignet dünkenden Zeit und unter den ihr zweckmäßig erscheinenden Umständen, mir zusagte, wird die K. K. Hofoperndirection, falls sie auf Zurückzahlung dieses Vorschusses besteht, den Weg gerichtlicher Verfolgung einzuschlagen, und hierbei vermuthlich den Beweis dafür zu liefern haben, daß meine Oper „Tristan und Isolde“ zu keiner Zeit und unter keinen Umständen aufzuführen sei. — Dieses die Vorschußangelegenheit betreffend. —

Die K. K. Hofoperndirection wird ferner das von ihr gewünschte Aufführungsrecht meiner Bearbeitung von Gluck's „Iphigenia in Aulis“ betreffend, da sie es nicht für geeignet fand auf meine Forderung der sofortigen Übersendung eines Honorares von 1000 francs einzugehen, sich gehalten sehen von der Benutzung jener meiner Bearbeitung gänzlich ab-

zustehen, oder meiner heutigen, hiermit durch Ihre gütige Vermittelung an Sie¹⁾ zu stellenden neuen Forderung von Fünfhundert Francs durch Zusendung dieses Betrages an meine hiesige Adresse bis zum 15. September d. J. 1867, nachkommen, für welchen letzteren Fall das Aufführungsrecht meiner Bearbeitung der „Iphigenia in Aulis“ von Gluck ihr von mir als rechtsgültig übertragen zu betrachten wäre.

Sie begreifen, verehrtester Freund, wie leid es mir sein muß, auf diese Weise Ihrem mir so sehr erfreulichen Wunsche entgegen zu treten? Doch genug der Schmach und unwürdigen Behandlung ist bereits der Deutschen Kunst und ihren Vertretern von denjenigen Seiten her widerfahren, gegen welche die Würde derselben nach Kräften zur Geltung zu bringen ich ebenso entschlossen, als durch höheres Gebot verpflichtet bin. —

Über diesen Brief schreibt Esser ausnahmsweise nichts an Schott, da die darin berührten Fragen diesen nichts angingen.

Es verging wieder fast ein Jahr; die „Meistersinger“ waren dem Rampenlicht nahe. Am 21. Juni 1868 traten sie erstmals in München an den Tag, und in Wien dachte man ernstlich daran, sie auch möglichst bald aufzuführen. Wagner, der fast immer, wenn er nicht in München absolut nötig war, sich in Triebtschen aufhielt, um den Münchener finsternen Gewalten nicht wieder Gelegenheit zu einem erneuten „Vorwärts, Franziskanerklub!“ Vorwand zu geben, schreibt wegen der Wiener Aufführung an Esser (18. Juli):

Hölzl meldete mir vor kurzem, er werde vermuthlich in Wien den Beckmesser zu singen bekommen.

Erlauben Sie mir, daß — unter uns — ich hiergegen Protest einlege.

Ich habe Hölzl schließlich, da er sogar Miene machte, die Münchener Vorstellungen der Msr. gänzlich zu stören, in meiner Weise durch Ermuthigung zurückgehalten, doch geschah dieß nicht, weil seine Leistung mir recht gewesen wäre, sondern — eben weil es mir am Fortgang der Vorstellungen lag.

Hölzl ist der Einzige meines Münchener Personales gewesen, auf dessen Leistungen ich wirklich gar keinen Einfluß gewinnen konnte. Schließlich erkannte ich, daß er sich diese Rolle einfach in das ihm altgewohnte Burleske übersetzte, um damit zu etwas zu kommen. Er hat dadurch dem Verständniß meines Werkes empfindlich geschadet: eine Carricatur zu Stande gebracht, und noch dazu eine recht alberne, die nun, da ich im Ganzen die Aufführung als meinen Absichten gemäß gelungen anerkannt, mir, als Autor, als Fehlgriff angerechnet wird.

Beckmesser ist kein Komiker; er ist grade so ernst als alle übrigen Meister. Nur seine Lage, und die Situationen, in welche er geräth, lassen ihn lächerlich erscheinen. Seine Ungeduld, seine Wuth, seine Verzweiflung, im unmittelbaren Contrast mit seinem Vorhaben einer lyrischen Liebeswerbung, lassen ihn komisch erscheinen. Weder von Wuth, Ungeduld, noch eigentlichem leidenschaftlichem Misträuen war bei

¹⁾ statt „sie“.

Hölzl eine Spur zu merken: ein weichlicher, sogenannt gemüthlicher — Wiener Possenreißer blieb einzig übrig. Es würde mich, was mir andererseits um des guten Hölzl willen leid thun sollte, zur öffentlichen Protestation veranlassen, wenn durch ihn diese schädliche Auffassung des Beckmesser auch in Wien sich einbürgern sollte. An Berichtigung seiner Leistung ist aber gar nicht zu denken; er will nichts daran ändern, weil er sich nicht anders zu helfen vermag. Jede meiner bestimmtesten Anweisungen zur Präcision und Schärfe an ganz bestimmten Stellen ist von ihm absolut unbefolgt geblieben. —

Bei der Wiener Besetzung bitte ich Sie, dieß fest zu halten, was ich Ihnen hier mittheilte: ich acceptire einen Komiker nur, wenn er jenen gewollten leidenschaftlichen Ernst in seiner Macht hat. —

In Dresden wird vermuthlich Mitterwurzer¹⁾ sehr gut sein. Dem Sänger, der sehr musikalisch sein muß, muß ein gutes Sprachfalsett zu Gebote stehen: Denn die hohen Noten werden natürlich nicht eigentlich gesungen, sondern entweder höhnisch oder wüthend mehr gesprochen.

Die „Meistersinger“-Sorgen lassen Wagner nicht ruhen; schon drei Tage später schreibt er:

Vernehmen Sie in Kürze zwei ernstliche Wünsche, welche ich Ihnen mittheile.

Ich wünschte, Sie veranlaßten die K. K. Direction des Wiener Hofoperntheaters

1., Herrn Dr. R. Hallwachs, welchem ich vollkommen im Stande bin das Zeugniß auszustellen, daß ich ihn für den besten mir bekannt gewordenen deutschen Opernregisseur halte,

2., Herrn Hans Richter, welcher sich beim Studium der Meistersinger wahrhaft staunenswerth tüchtig bewährt hat —

mindestens auf kürzere Zeit, und zwar vorläufig hauptsächlich zu Ihrer Unterstützung beim Einstudiren eben der genannten Oper, bei sich anzustellen. Ich gebe den heiligsten Eid darauf, daß ich hiermit Ihnen und Ihrem Theater einen höchst dankenswerthen Dienst meinerseits zu erweisen mich für versichert halte.

Die besonderen Gründe, weshalb ich Ihnen diese Wünsche mittheile, sind eines Theils auf das vollkommene Gelingen meiner Oper in Wien bezüglich, anderntheils hängen Sie²⁾ mit einem Entschlusse zusammen, über welchen ich mich zur Zeit noch nicht aussprechen kann.

Erfüllen Sie meine Wünsche, so wird Sie dieß nie gereuen!

Sehr werden Sie mich verbinden, wenn Sie eine mindestens ungefähre Antwort mir sehr bald zukommen lassen, weil ich — fällt sie durchaus abschlägig aus — an zwei andren bedeutenden Theatern, für welche es

¹⁾ In Dresden war Degele der ausgezeichnetste Beckmesser.

²⁾ statt „sie“.

mir am vollen Gelingen der Meistersinger liegt — einem glücklicheren Erfolg der gleichen Bemühungen nachzustreben gesonnen bin.

Welches nun der noch geheim gehaltene Entschluß des Meisters gewesen sein mag, kann mit Sicherheit nicht erraten werden. Allein es will bedünken, daß Wagner die beiden so überaus tüchtigen Männer nicht ruhen lassen, vielmehr ihnen Gelegenheit geben wollte, auch an anderem Ort sich in Wagners Interesse praktisch zu betätigen; wenn sie auch, wie der nächste Brief kundgibt, vorerst nicht dauernd von München fort sollten. — Wagner mag wohl damals schon etwas Bayreuth-Ähnliches geträumt haben und sah schon damals auf das Heranbilden geeigneter, ihrerseits erzieherisch weiter wirkender Kräfte.

Nun kommen in Wien wieder die lieben Kürzungen aufs Tapet, und Esser, der sich einmal „Mummius“ (Zerstörer von Korinth) unterschrieb, sollte diese eigenhändig vornehmen. Am 26. Juli schreibt Wagner:

Nur zwei Worte auf Ihre befremdliche Erwiderung meines letzten Briefes an Sie — u. zwar zur Aufklärung eines möglichen Irrthum's.

Wenn ich Sie nämlich ersuche, namentlich H. Richter, welcher nächstens zum Besuch seiner Mutter nach Wien kommen, und jedenfalls wohl auch Sie sehen wird, gar nichts von meiner letzten Anfrage u. relativen Bitte an Sie zu sagen, weil er gar keine Ahnung davon hat, daß ich so etwas für ihn im Sinne hatte, so wünsche ich Ihnen zugleich hierdurch anzudeuten, daß keinesweges die Münchener Intendanz daran denkt, die beiden Ihnen Empfohlenen etwa von sich gehen zu lassen, sondern — ich daran dachte, sie von dort fortzunehmen, wovon der Grund eben vorläufig mein Geheimniß bleiben muß. Genug — um Sie einiger Maaßen über meine Wunderlichkeit au fait zu setzen — wenn ich Ihnen sage, daß Richters Ernennung zum Königl. Musikdirector mit einem nicht unbedeutenden Gehalt mit der Wiedereröffnung¹⁾ des Theaters beschlossene Sache ist, — auch daß Hallwachs in verpflichtenden wie verpflichteten Beziehung²⁾ zur Münchener Intendanz steht, und seine fortgesetzte Wirksamkeit beim Münchener Hoftheater keiner Seits in Frage steht. —

Nun will ich Ihnen, als altem Freunde, doch aber mittheilen, daß ich mit großem Applomb der Versicherung sehr genau unterrichtet sein wollender zu widersprechen gehabt habe, welche bestimmt zu wissen glaubten, Sie seien der Verfasser eines Berichtes im Wiener Fremdenblatt über die Aufführung der Meistersinger gewesen, in welchem, bei übrigens durchaus anerkennender Haltung der Besprechung zugleich mit besonderer Breite die Nothwendigkeit, zugleich genau vorgeschlagener Kürzungen meines Werkes, welche gegenwärtig den obstinaten Cauchemare aller Theaterdirectionen bilden, angezeigt wurde. Man behauptet nämlich, daß diese sogleich vorangestellten Beschneidungsvorschläge allerdings zuerst von Ihnen im mündlichen Verkehre ausgesprochen worden wären. An das Letztere muß ich glauben, bin auch weit entfernt davon, werthester Freund, Ihnen aus

¹⁾ statt „Wieder-“. — ²⁾ fehlt „en“.

Ihrer Meinung hierüber eine Art von Verbrechen machen zu wollen. Nur hätte ich in Zukunft in solchem Betreff an mir Gewogene eine Bitte: nämlich, zu berichten, daß allerdings der Beweis der Möglichkeit durchaus befriedigender und ganz und gar nicht ermüdender Aufführungen meines vollständigen Werkes durch das unläugbare Ergebnis der Stimmung sowohl meiner Künstler als des Publikums, bei den sechs Münchener Aufführungen geliefert worden sei: daß dagegen, wenn nun daran gedacht werden sollte, dasselbe Werk ohne eine so glückliche Zusammenstellung verständnißvoll dem Autor sich unterordnender Sänger, und unter den gewöhnlichen schlechten und kunstfeindlichen Verhältnissen der gemeinen deutschen Opernrepertoirearbeit, anderwärts widerzugeben, wohl daran gedacht werden müßte, wie man der im Ganzen eigentlich unlösbaren Schwierigkeit von vornherein zur¹⁾ Reduction der Aufgabe abzuhelpen vermöge. Hierdurch würde das richtige gerechte Verhältniß aufgedeckt, und nicht dem Werke, welches seine Probe soeben unleugbar bestanden, dasjenige als Fehler aufgebürdet, was nothwendig der elenden Beschaffenheit der deutschen Oper als Vorwurf der Impotenz zuzuschreiben ist. —

Und — nun, nichts für ungut, (in altgewohnter Weise!) Es bleibt dabei, die Proben an Ihrer Seite sind mir die liebste Erinnerung an mein Werk! —

Am 2. August weiter:

Herzlichen Dank, liebster Freund, für Ihren sehr werthen Brief. Ich stimme Ihnen vollkommen bei. Nur erkläre ich mich unfähig, die von Ihnen, aus Rücksicht auf die Gebrechlichkeit der Welt und der in ihr enthaltenen Theater, eventuell für nöthig gehaltenen Kürzungen meines Werkes selbst vorzunehmen. Viel lieber wäre es mir, wenn gerade Sie, der Sie doch — wie mir Schott zu meiner Freude meldete — mit der Ausarbeitung eines Klavier-Auszuges ohne Worte beschäftigt sind, hierbei Gelegenheit nähmen, solche Kürzungen sich zu überlegen und mir etwa in Vorschlag zu bringen, welche dann etwa für andere Theater maßgebend zu sein hätten.

Wagner hatte aber endlich diese „Beschneidungs“-Verhandlungen satt. Standhartner theilte dies, als er im Herbst von Tribschen zurückkam, Esser mit, unter der, wie es scheint, definitiven Aufforderung, die Striche selbst zu machen. Esser sagt darüber ganz richtig, wenn Wagner jeden (nämlich: Kapellmeister eines Theaters, an dem die „Meistersinger“ herauskommen sollten) auf eigene Verantwortung drauf los streichen lassen wolle, so würde er (Wagner) dies vielleicht zu bereuen haben. — Nun, wir haben's alle erlebt, was der Rotstift für Schaden brachte, ehe zum Erstaunen der Welt „strichlose“ Aufführungen in Mode kamen (denn es war zunächst wirklich nichts als eine Mode). Hans Sachs' Schlußrede, mit der das ganze große Werk erst auf seine kulturhistorische Höhe gehoben wird, mußte meist, bis auf Anfangs- und Schlußworte, fallen.

Aber das Schicksal hatte für die schon beim „Tristan“ übermäßig angespannte Geduld des Meisters noch einen unerwarteten Schlag übrig. Es holte schon zu diesem Schlage aus, während Wagner sich noch mit Details abgab; er schrieb am 10. Januar 1869:

¹⁾ statt „durch“.

Hölzl hat sich vor einiger Zeit gegen mich beklagt; meine Protestation gegen seine Leistung als Beckmesser sei der Grund, aus welchem die Direction des K. K. Hofopertheaters ihm sein Widerengagement versage.

Wollen Sie nun in diesem Punkte nochmals meine wohlerwogene Meinung hören.

Sie nannten mir zuletzt Meyerhofer für diese Rolle: den möchte ich ganz refusiren, weil ich ihn, trotz aller sonstigen Begabung, für eigentlich talentlos halte.

Von dem zweiten Sänger, den Sie mir nannten, und von dem ich in diesem Augenblick den Namen vergesse, (ich glaube: Hay.) habe ich einmal den Baumgarten im Tell vortrefflich gehört u. gesehen, und äußerte mich deshalb seiner Zeit sehr günstig für ihn. Leider kenne ich ihn aber gar nicht weiter, und möchte mich nicht so auf das Gerathewohl hin im Betreff der so eigenthümlichen Rolle des Beckmesser für ihn kategorisch entscheiden.

Im Betreff des Hrn. Hölzl bin ich zwischen zwei Erfahrungen in einer schwierigen Wahl-Lage. Offenbar hat er wirkliches Talent, imponirende komische Persönlichkeit und Applomb. Was mir an ihm so widerwärtig aufgefallen ist, war sein fast absichtlicher und boshafter Ungehorsam gegen meine Angaben in Betreff der Wiedergabe der charakteristischen Züge seiner Rolle, welche doch andererseits den übrigen Darstellern meiner Oper, weil sie sie genau beobachteten, so sehr zum Vorthail ausgeschlagen sind. Er hat durch sein hartnäckiges Verharren bei seiner Art der stabilen burlesken Auffassung mir Schaden gethan, indem er das Publikum und die Kritik über meine Absicht in Bezug auf diesen Charakter gänzlich irregeleitet und auf die Ansicht gebracht hat, der Beckmesser sei ein Possenreißer. Für die erste Aufführung sah ich ihm manches nach: da ich aber erfuhr, daß er hartnäckig dabei blieb meine Weisungen zu misachten, auch sonst sehr niederschlagende Notizen über ihn mir zukamen, so lag es mir nahe, alle Hoffnungen in seinem Bezug aufzugeben.

Mit dem Allem bestätige ich aber doch, daß ich ihn für ein wirkliches Talent halte, das nicht so leicht bloß durch einen guten Willen zu ersetzen ist. Hat nun die Direction sonst Gründe, von den Leistungen Hölzl's wieder Vorthelle zu ziehen, so möchte ich ihm nicht im Wege stehen. Fände daher die Direction Veranlassung, sich mit Hölzl einzulassen, selbst auch für die Partie des Beckmesser, so würde ich nur darauf dringen, ihm hierfür gewissenhaft einzuschärfen, genauer auf meine sehr bestimmt ihm gegebenen Anweisungen einzugehen, welche ich, käme es dazu, noch einmal durch die Direction ihm bestimmt mittheilen lassen würde. —

Dieß in Bezug auf diesen Fall! —

Ob Sie die Meistersinger nicht bereits ganz aufgegeben haben, ist

dagegen eine andere Frage: vielleicht streite ich mich daher hier um des Kaisers Bart (pardon!). — Nur wollte ich diesen Punkt hier gelegentlich erledigt haben. —

„Ganz aufgegeben“ — offiziell wenigstens — waren die „Meistersinger“ zwar nicht; am 27. Februar 1870 (!) kamen sie ja wirklich in Wien heraus, freilich nicht mehr unter Essers Leitung. Aber eine gewaltige Verzögerung mußte beschlossen werden, da das neue Opernhaus nicht rechtzeitig fertig zu werden schien. Esser hatte die unangenehme Aufgabe, dies dem Meister zu schreiben, und erhielt darauf von diesem einen vom 20. Januar datierten Brief, den er (Esser) in einem Brief an Schott als „impertinent“ bezeichnet. Diese „Impertinenz“ kommt nun hier zum erstenmal an die Öffentlichkeit. Wagner war am Ende seiner Geduld mit Wien und wirft in seinem begreiflichen Ärger seinen Freund Esser mit den Fabiis Cunctatoribus der k. k. Opernleitung in einen Topf:

Also auch Sie, lieber Freund, halten mich, wie ich aus Ihrem soeben empfangenen Briefe ersehe, eigentlich doch für einen ziemlichen Dummkopf, da Sie glauben, ich könnte der Absicht der Verschiebung meiner Meistersinger in Wien auf — so beiläufig — zwei Jahre hinaus nichts verfängliches weiter anmerken?

Daran thun Sie mir nun aber Unrecht, denn meinem Brief an die geehrte Direction des K. K. Hofoperentheaters hätten Sie anmerken sollen, daß ich Ihren Plan zur Verheimlichung meines Werkes in Wien durchschaute.

Möge nun das Personal Ihres Theaters in dem zukünftigen Hause sich mit der Zeit nach Muße „zurecht finden“ — ich gedenke mich auch zu recht zu finden! —

Aufrichtig, Freund! mir thut nichts leid, als Ihr in dieser elenden Angelegenheit an mich geschriebener Brief! —

Leben Sie wohl, und — finden Sie sich mit Herrn Hofrath Dingelstedt in dem neuen Hause ebenfalls zurecht!

Dieses wünscht

Ihr ergebenster

Richard Wagner

Dingelstedt war also der von ihm vermutete Anstifter des Unheils; am 18. Juli schreibt er weiter:

Lieber Freund,

Es ist gewiß an der Zeit, Sie nicht mehr im Ungewissen über mich zu lassen.

Ich mußte es in einem gewissen, nicht niedrigen Sinne, für schicklich halten, Ihren letzten Brief unbeantwortet zu lassen, da ich zu meinem wahrhaften Bedauern darüber in Zweifel gerathen war, ob nicht durch irgend eine Erwiderung an Sie dem miserablen Intriguanten, welcher durch die vollendete Elendigkeit der höfischen Theateradministration, sich zum Director einer musikalisch-dramatischen Kunstanstalt hat verarbeiten lassen, irgend ein erwünschtes Material zugeführt worden wäre. Meine tiefe Be-

kümmerniß über Sie, werthester Freund, lag darin, daß ich nicht anders annehmen konnte, als jener Charlatan habe verstanden, Ihre über allen Zweifel erhabene künstlerische Redlichkeit zu seinen ekelhaften Zwecken zu misbrauchen. Dieser von mir vermutheten Absicht keinen Vorschub zu thun — schwieg ich, so schwer es mir ward, dem alt-bewährten Freunde mich hart zu zeigen. —

Nun ist wohl genug Zeit verstrichen, um keinen Misdeutungen mehr Anlaß zu geben, wenn ich Ihnen, als alter Freund, herzlich zurufe: vergessen Sie jene ärgerliche Geschichte! Keinen Augenblick habe ich Sie selbst in Zweifel gezogen: ich achte, schätze und liebe Sie, wie je vordem, und verbleibe dabei, daß ich mir — und (ich darf es wohl sagen!) der deutschen Kunst Glück zu wünschen hätte, wenn jeder tüchtige Mensch auf seinem Wege in Deutschland einem Manne, Freunde und Künstler, wie Sie es sind, begegnete.

Seien Sie mir also nicht mehr böß; verstehen Sie mich freundlich, und bleiben Sie, wie Sie es früher waren, gewogen

Ihrem herzlich ergebenen

Richard Wagner

Auf diesen prachtvollen Brief muß Esser freundlich geantwortet haben, denn Wagner verkehrt nun wieder mit ihm in vollster Vertraulichkeit. Esser befand sich damals, nebenbei gesagt, in ähnlicher Stimmung wie Wagner: er hatte Wien gründlich satt und ließ sich pensionieren; mit dem nunmehrigen Privatmann Esser konnte Wagner sich über alles Intimste auslassen. — Die im nächsten, vom 25. Oktober datierten, Brief erwähnte „Zeitungsgeschichte“ festzustellen, gelang mir nicht. Wichtig ist besonders die Erwähnung der Autobiographie; Esser hofft (an Schott, 27. Oktober), „daß sie auch wahrhaftig ausfällt!“ Nun, das Urmanuskript kennen wir ja nicht.

Ich bin dieser Tage nicht recht wohl, zu nichts recht aufgelegt, und möchte Ihnen daher heute nur das Nöthigste auf Ihren sehr freundlichen und vertraulichen Brief erwidern. Dieß beträfe denn nun zu allernächst das bei Ihnen bestellte Arrangement des Rheingoldes und der Walküre. Ganz gewiß haben Sie dazu die Partitur nicht nöthig. Das Schwierige der Klavierübertragungen Klindworth's ist eben daraus entstanden, daß sie es dem Musiker leicht machen ihnen die Struktur der Partitur zu entnehmen, dagegen von dem Klavierspieler voraussetzen, daß er, der Methode des neueren Klavierspieles kundig, die wirklich anzuschlagenden Noten sich zurecht lege. Sie werden gewiß verstehen, was ich damit meine. Jedenfalls ist Ihnen die Arbeit eben durch die Benutzung dieses sehr übersichtlichen Arrangements nur erleichtert. Also, viel Glück und einiges Vergnügen! —

Recht sehr rührt mich Ihre Gewissenhaftigkeit im Betreff der Zeitungsgeschichte: gewiß hatte ich einfach Ihrem Worte geglaubt, und am allerwenigsten hegte ich deswegen eine Empfindlichkeit gegen Sie. Wie gänzlich man sich andererseits gegen alle Welt abzuschließen hat, namentlich

heut zu Tage, wo man durch den Preßunfug geradesweges immer mit nacktem Leibe auf die Gasse gesetzt ist, werden Sie auch aus Ihrem berichteten Falle ersehen haben. Ich schreibe eigentlich keinem Menschen mehr etwas über mich, und bin auch entschlossen über meine persönlichen Angelegenheiten das strikteste Schweigen zu beobachten. Daß dieß nun gerade wieder auch Anlaß zu jeder beliebigen Erfindung giebt, muß ich mir gefallen lassen. Allerdings Sorge ich aber auch dafür, daß die wahrhaftigen Umstände meines Lebens und meiner Erfahrungen meinen wirklich theilnehmenden Freunden dereinst nicht unbekannt bleiben. Mit meiner sehr gewissenhaften, aber eben so genauen und ausführlichen Selbstbiographie bin ich nun bereits zu meinem 49sten Lebensjahre gelangt: theilweise werde ich Veröffentlichungen davon wohl schon in nicht ferner Zeit vornehmen. —

Mit den Meistersingern mag es nun gehen, wie es Gott beliebt. Ich habe alle Lust verloren an solchen Aufführungen mich noch selbst zu theiligen. Das Volk frißt doch auch alles durcheinander, gute wie schlechte Aufführungen:¹⁾ es geht Alles, nur mag ich nichts davon wissen. In Wien könnte es gut gehen; vielleicht fehlte nur meine Mitwirkung dazu: doch ist mir Wien geradezu ungemein widerwärtig geworden; ich hab' da gerade genug gelitten, und als Lohn dafür werde ich noch heute von Euren Juden und Heiden im Dreck herumgezogen, als wäre ich eben nur dazu da. — Liebster, seien Sie froh daß Sie nichts mehr mit einem Operntheater zu thun haben: dieser Scheußlichkeit kommt keiner bei; Jeder versinkt nur in ihren Koth, der sich lange damit abgiebt. Dieß war die bittere Empfindung die ich damals davon erhielt, als mir es schien Sie ließen Sich²⁾ von Dingelstedt gebrauchen. Doch! Kein Wort mehr hierüber!

Bleiben Sie rüstig, dann werden Sie auch jetzt erst noch zu einigem Genuß am Leben und Arbeiten kommen!

Noch einmal aber sollte der Ärger über Wien aufbrennen, und Wagner benützte den nunmehr pensionierten Freund als Sprachrohr seines Mißmutes (2. Dezember 1869):

In Ihrer Qualität als „Beirath“ u. s. w. erlaube ich mir Ihnen Folgendes an den Hals zu hängen.

Während ich, den mir gemachten Versicherungen nach, jeden Tag die Nachricht von einer ersten Aufführung der Meistersinger in Wien erwarten zu dürfen glaube, kommt dieser Tage ein Directionsschreiben (sign: Frand.) an mich an, worin ich ersucht werde die Münchener mise en scène u. Regie von meiner Oper „die ich wahrscheinlich doch besitzen würde“ der Wiener Direction zu überlassen, oder — dieser zur Erlangung jener Dinge behilflich zu sein. Diese fingirte, oder wirkliche Unbehilflichkeit degoutirte mich, denn immerhin ist es ärgerlich, sich für einen dummen Kerl gehalten zu sehen. Ich frage mich denn nun, was soll das heißen?

¹⁾ Vom Herausgeber gesperrt. ²⁾ Statt „sich“.

Während man mir hinzufügt, das Studium sei im besten Zuge, meldet man sich um Dinge willen, die längst hätten besorgt sein müssen. Aber man wendet sich nicht an die Münchener Intendanz oder Regie, sondern an mich, von dem man außerdem wohl etwa wissen wird, wie ich mit jenen Herren in München stehe. Dresden, Dessau, Carlsruhe, Mannheim — haben sich sehr einfach den schlichten Weg in das Münchener Intendanzbureau gefunden: die Wiener Hofoper aber geht an den ergrauenden Autor zwischen den Luzerner Bergen, um sich das Geheimniß des Bezuges der *mise en scène* etc. von ihm offenbaren zu lassen? Jedenfalls vermuthet man, daß ich auf solch eine alberne Anfrage nicht antworten werde: Dieser Umstand könnte dann sehr plausibel als neuester Verzögerungsgrund der Aufführung meiner Oper benutzt werden; es könnte sich recht gut ausnehmen, wenn man, auf etwaige Anfragen erwiderte: ja, Hr. Wagner findet es ja nicht einmal gut uns zu antworten, wenn wir um die Hilfsmittel zur Aufführung seiner Oper bei ihm anfragen? — Oder, ist es rein nur gewesen, weil sie meinten, sie könnten das alles umsonst, etwa ohne Entrichtung der Copialien, durch mich persönlich erlangen? — Alles erdenklich!

Nun, wie dem auch sei, möchte ich Sie doch bitten, werthester Freund, den Herren zu sagen, sie möchten so gut sein, sich hübsch direct nach München zu wenden, wo sie Niemand fressen würde. (Der Regiss: Hallwachs ist dabei zu beachten, denn er kennt Alles am besten.)

So, das wäre denn etwas für den pensionirten Kapellmeister um ihn als aktiven Beirath in Schweiß zu bringen! —

Um diese Zeit wurden bekanntlich auf Wunsch König Ludwigs in München Aufführungen des „Rheingold“ und der „Walküre“ herausgebracht, die, weil ohne Mitwirkung des Meisters, so wenig vollkommen ausfielen, daß Wagner sich gänzlich davon fernhielt. Esser wollte nun begreiflicher Weise etwas Genaueres über den für die Welt nicht recht ersichtlichen Zusammenhang dieser Dinge erfahren und setzte den Meister durch eine briefliche Anfrage in die schwierige Lage, die Wahrheit zu sagen, ohne seinen königlichen Gönner zu beleidigen. Wie geschickt er dies equilibristische Kunststück fertig brachte, weiß man. Die Antwort Wagners war ein sogenannter offener Brief; sie wurde ihrer Bestimmung gemäß sogleich veröffentlicht: zuerst in der „Neuen Freien Presse“, dann in No. 23 der „Musikalischen Wochenschrift“ 1870, und findet sich wieder abgedruckt bei Istel a. a. O. Diese Abdrücke sind naturgemäß nach der Kopie erfolgt, die Esser sogleich von dem wichtigen Aktenstück nahm. Bei dem Vergleich mit dem Original, das Esser behielt, ist zu bestätigen, daß Esser mit ganz geringen unwesentlichen Auslassungen getreulich kopiert hat. Mit dem offiziellen Schreiben Wagners hatte Esser aber zugleich auch einen Begleitbrief erhalten, der den Schluß der mir zugänglich gemachten Korrespondenz bildet. Er möge hier folgen:

Hier, bester Freund, eine Antwort, die, trotz ihrer für die Öffentlichkeit bestimmten Abfassung, doch alles wesentliche enthält, was ich Ihnen zu sagen hätte. Bloß will ich Ihnen noch hinzufügen, daß ich fast glaube, die beabsichtigte Aufführung der „Walküre“ werde noch an der Unmög-

lichkeit, einen irgend zulässigen Dirigenten dafür zu finden, scheitern. Natürlich weigert sich Jeder (die Herrn Münchener aus Furcht, Andere — Anständige — aus Scheu) dieses so schwierige Werk ohne die Mitwirkung des Autors aufzuführen. Auch K. M. Levy in Karlsruhe hat, mit für ihn sehr ehrenwerther Motivierung, die Aufforderung der Münchener Intendanz abgelehnt. —

Über die Sache selbst ist kein Wort zu sagen! —

Also — ich bitte Sie — den beiliegenden Brief baldmöglichst in einer vielgelesenen — wohl Wiener — Zeitung zu veröffentlichen: es geschieht mir damit ein großer Gefalle! —

Nun aber, lassen Sie bald wieder hören. Ich werde es auch nicht fehlen lassen. Einsiedler liebe ich. —

Esser erwähnt dann (Brief an Schott, 9. Juni) noch einen Brief Wagners, den er am 8. Juni erhalten habe. Dieser Brief fand sich, wie bereits anfangs erwähnt, nicht im Besitze der Erben Essers.

Hiermit schließt die Reihe der Briefe, die Wagner an Esser richtete. Vorübergehende Mißstimmung abgerechnet, weht durch die ganze, auf zwölf Jahre sich verteilende Reihe ein Ton herzlicher Freundschaft und vollsten Vertrauens. Es berührt peinlich, zu sehen, wie der Empfänger dieser Briefe dazwischen an Schott in einer Art schreibt, die jenes vollste Vertrauen nicht immer verdient. Indessen — es scheinen in Essers Brust auch zwei Seelen gewohnt zu haben; und es begegnet ihm, daß er in einem und demselben Brief an Schott absprechend und wieder höchst lobend über Stellen und Figuren aus Wagners Werken urteilt — Stellen und Figuren, die uns allen nun schon so lange lieb geworden sind, daß selbst jenes Lob uns fast ein Lächeln abzwingt. Und wenn er im letzten an Schott gerichteten Brief, der im allgemeinen so viel mildere Einsicht in die Größe des Meisters bekundet, Wagners ältere, öfter in Konzerten gehörte Musikstücke „beinahe abgedroschen“ nennt, so spricht hieraus noch der Kapellmeister, der zeitlebens ehrlich geschafft hatte, um alter Theatergewohnheit gemäß immer wieder Neues zu bringen; und es spricht daraus auch die gänzlich abgearbeitete Nervenkonstitution des damals schon unrettbar hinsiehenden Musikers.

Wagner aber legte damals in Bayreuth den Grundstein zu dem Bau, der endlich ihm Verwirklichung seiner Ideen bringen sollte, und durfte nun auch ganz sich von allem herkömmlichen Theaterwesen abwenden. Und so auch von dem Wiener Hofoperntheater, das er zuerst mit so rührender Liebe und Dankbarkeit ins Herz geschlossen: es war eine im ganzen unglückliche Liebe gewesen. Das Volk freilich (in diesem Falle Publikum genannt) erwiderte seine Liebe von Tag zu Tag mehr, trotz aller Hoftheater der Welt. Der Meister und sein Volk werden sich auch weiter verstehen, wenn es längst keine Hoftheater mehr gibt!

DIE EROTISCHE BIOGRAPHIE RICHARD WAGNERS

VON EMIL LUCKA-WIEN

Schluß

Diese dritte Form hat erst in „Tristan und Isolde“ ihre Vollendung und damit zugleich den Höhepunkt alles modernen Liebesempfindens erreicht. Das Gefühl der einheitlichen Liebe kann sich mit keiner Einschränkung begnügen, es fordert von dem Geliebten alles in einem. Je unbedingter zwei Menschen lieben, desto härter leiden sie unter der Grenze, die allem menschlichen Fühlen gesetzt ist, desto stürmischer verlangt es sie über diese Grenzen hinaus, nach Einheit miteinander. Je inniger sie ihr ganzes Wesen in die Liebe setzen, desto unerträglicher ist ihnen jede Begrenzung der Liebe — und die Tatsache des anderen Menschen, des Geliebten, ist eine solche Begrenzung, über die sie nimmer hinaus können. Denn zwei Menschen sind da, und sie wollen Einheit, völlige Einheit, die nicht mehr aufhört — und müßte darob selbst das Leben vernichtet werden. Je stärker die Liebe ist, desto verzweifelter bäumt sie sich gegen diese Schranke, gegen die Unmöglichkeit, ganz ineinander aufzugehen, ganz eins zu werden. Die Grundtatsache, daß das Leben nur in gesonderten Individuen bestehen kann, daß ein All-Leben auf Erden nicht möglich ist, wird als unerträglicher Schmerz empfunden — und das vollkommene Liebespaar trifft als letzte Erfüllung seiner Sehnsucht und als letzte Erlösung seiner Qualen auf den Gedanken, im Tode zu verwirklichen, was ihnen im Leben immer wieder entschwunden ist, ihr Sonderdasein in eine andere, vereinte Existenz zu wandeln — ein heroischer Gedanke und ein verzweifelter Entschluß: der Liebestod.

Es ist Wagners welthistorische Tat, diesen ganzen neuen und entscheidenden Gefühlskomplex zum ersten und vorläufig zum letztenmal in der größten Weise empfunden und dargestellt zu haben. Sein Liebespaar tritt für die liebende Menschheit ein, Tristan und Isolde repräsentieren die Gipfelpunkte alles Gefühlslebens. In den alten Fassungen der Sage findet sich nichts von alledem. Trotz manchen poetischen Schönheiten ist doch das Fühlen ziemlich primitiv und wenig erhaben, der große Gedanke des Liebestodes ist noch nicht vorhanden. Wagners Werk bedeutet für seinen erotischen Entwicklungsgang die Vollendung des dritten Stadiums, der modernen einheitlichen Liebe.

Schon im ersten Akte hat die Verwechslung des Liebestrankes mit dem Todestrank einen tieferen Sinn: Sowohl Tristan als auch Isolde suchen den Tod, weil sie von den äußeren Hindernissen ihrer Liebe zu sehr erschreckt sind. Aber Tod und Liebe sind schon von Anfang in

ihnen eins gewesen, die Ahnung ist da, daß ihre Liebe nur in diesem Letzten, Endgültigen zur Ruhe kommen könne. Gleichzeitig empfangen sie von der Liebe ein neues Leben und werden Schritt für Schritt durch sie in den Tod geführt. Im tiefsten Sinn ist eine Verwechslung der beiden Tränke gar nicht eingetreten, sondern durch den „Liebestrank“ ist ihnen nur alles das bewußt geworden, was in ihren Seelen, bereit aufzuwachen, geschlummert hat.¹⁾ Tristan besitzt schon in dem Augenblick, da ihm von Isolde der Todestrank gereicht wird, die Gewißheit, daß es der Tod durch die Liebe sei, den sie ihm gewährt:

„In deiner Hand den süßen Tod,
als ich ihn erkannt, den sie mir bot“ usw. —

und ebenso Isolde:

„Dem Licht des Tages wollt ich entfliehn,
dorthin in die Nacht dich mit mir ziehn,
wo der Täuschung Ende mein Herz mir verhiess,
wo des Trugs geahnter Wahn zerrinne:
dort dir zu trinken ewge Minne mit mir,
dich im Verein
wollt ich dem Tode weihn.“

Der zweite Akt führt nun die beiden tiefer und tiefer in den Abgrund ihrer Liebe hinein, immer bestimmter wissen sie, daß ihnen nur noch das letzte übrig bleibt, Schritt vor Schritt entdecken sie das Geheimnis der mystischen Vereinigung, das sich ihrer Sehnsucht langsam enthüllt — und doch sind sie noch immer eingeschlossen in die Grenzen ihrer Individualität und können das Wunder nicht ganz verstehen.

„Wie es fassen?
wie es lassen,
diese Wonne,
fern der Sonne,
fern der Tage
Trennungsklage?“

Denn es ist das eigentliche Geheimnis der Welt, das hier von der Liebe gelöst werden soll — letzte Einheit einer Seele mit einer anderen und endliche Einheit mit allem Sein. Immer klarer und zwingender wird der Gedanke des gemeinsamen Todes erfaßt und festgehalten; sie fühlen, daß sie, um ganz eins zu werden, dieses Leben aufgeben müssen, daß mit ihm nichts, was für sie wesentlich ist, vernichtet werden kann — „Was stürbe dem Tod als was uns stört?“ —, und endlich spricht Tristan den entscheidenden Gedanken aus, dem Isolde Wort für Wort, wie schlafwandelnd, nachtastet, um sich ihn zu eigen zu machen:

¹⁾ Nebenbei will ich bemerken, daß Wagner in diesem einen Werk die Notwendigkeit der Musik für das seelische Drama allerdings bewiesen hat.

„So starben wir,
um ungetrennt
ewig, einig ohne End,
ohn Erwachen, ohn Erbangen
namenlos in Lieb umfassen,
ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben.“

Als großartiges künstlerisches Symbol für diesen ins Metaphysische hineinschreitenden Bewußtseinszustand wird wie ein Gemeinsames über Liebe und Tod die Nacht eingeführt; sie verkörpert die jenseitige und für unsere Organe nicht mehr vorstellbare Existenz im Gegensatze zum irdischen Tag, zu des „Tages täuschendem Schein“. (Dies ist später von Nietzsche in seinem Symbol für alles Erhabene, der Mitternacht, nachgebildet worden.) Die sich anfangs im Tages-Bewußtsein zu hassen glaubten, ahnen nun, der Weltennacht entgegenwandelnd, das Neue, das jenseits alles Truges und aller durch ihre gesonderte Individualität bedingten Zweiheit stehen muß. Diese Zweiheit wird äußerlich durch ihre verschiedenen, von dem „Wörtlein Und“ getrennten Namen ausgedrückt. Sie wissen mit einem Male, daß die große Liebe nicht mehr im Tage der Welt zu vollenden ist, daß sie auf ein jenseitiges Sein weist. Sie haben dem Leben und der Welt einen letzten Sinn gefunden — die Aufhebung des individuellen Daseins und den Tod durch die Liebe, ganz analog der letzten Weisheit der Mystiker: Selbst Gott zu werden — „Selbst dann bin ich die Welt“. Der Tod steigt hier absolut organisch und notwendig aus der höchsten Liebe auf. Wie sie aber dieses Hereinbrechen des für menschliches Fühlen Unfaßbaren zitternd ersehnen und erwarten, — da reckt die Erdenwelt noch einmal ihre Arme nach ihnen, langsam verrinnt der Traum der höchsten metaphysischen Erotik im Orchester, „Tagesgespenster, Morgenträume“ haben das Neue, Geahnte verdrängt.

Die aufsteigende und sich ins Nichts verlierende Melodie, mit der der dritte Akt beginnt, drückt dann die völlige Trost- und Sinnlosigkeit des Tagesdaseins aus, nachdem der tiefste Sinn, die Neuschöpfung der Welt aus der Liebe heraus, verloren gegangen ist; ebenso das Motiv des English Horns. Dieses Gefühl der absoluten Sinnlosigkeit muß den Aufwachenden beherrschen; Tristan deutet es im Geiste Schopenhauers als die allgemeine Zwecklosigkeit der Welt und des Lebens, gibt aber doch nur der Vernichtung seiner eigenen Wert-Sehnsucht Ausdruck, da er das Höchste geahnt und verloren hat. Und es ist eine geniale Intuition Wagners, daß auch die eigene Schuld in der höchsten Steigerung der Liebe und der Persönlichkeit erkannt ist, daß Tristan sich selbst und die Geliebte verfluchen muß, weil die Liebe als ihre letzte Konsequenz diese absolute Forderung des Liebestodes erhebt, die sich nimmer erfüllen kann:

„Den furchtbaren Trank,
ich selbst, ich hab ihn gebraut!...
Verflucht sei, furchtbarer Trank!
Verflucht, wer dich gebraut!“

In der Musik am Schluß des dritten Aktes, die den (nicht ganz zutreffenden Namen) „Isoldes Liebestod“ trägt, hat Wagner, nachdem vorher in den letzten Worten Tristans — „Wie, hör ich das Licht?“ — die Unzulänglichkeit der irdischen Sinne ausgedrückt worden ist, den Versuch gemacht, den metaphysischen Zustand der Liebesseinheit selbst zu schildern, der für unser Bewußtsein naturgemäß nur die negativen Merkmale des Undenkbaren und Unfühlbaren, kurz des „Unbewußten“, haben kann. Dies sollte künstlerisch, das heißt mit positiver Anschauung erfüllt sein, eigentlich ein Widerspruch in sich, und Wagner ruft hier alle Sinne zu Hilfe — Ton, Licht, Duft —, um dieses Untertauchen in „des Weltatems wehendem All“ ahnen zu lassen. Man kann von diesem Zustand nur das eine aussagen, daß die Zweiheit der Seelen und endlich die Vielheit der Welt überhaupt in eine höhere Einheit erlöst ist — eigentlich eine negative Aussage. Da wir es aber mit dem Gefühlsleben der Liebenden zu tun haben und nicht mit unsicheren metaphysischen Behauptungen, dürfen wir sagen, daß solch ein Sterben nicht „Totsein“ heißt, vernichtet, aufgehoben, zerstäubt sein — sondern anders sein, vollkommener sein in der Liebe. Es ist ja das Erstaunliche dieses Gefühls-Komplexes, daß das wirkliche Leben nicht mehr ertragen werden kann, und daß ein anderes geschaffen wird, ohne nach Möglichkeit und Wahrheit zu fragen; dem Gefühl der Liebenden scheint göttliche Schöpferkraft zuteil geworden zu sein.

Die Musik von „Tristan und Isolde“ hat für das noch niemals von Menschen Gefühlte einen Ausdruck gefunden, wie er noch niemals gehört worden war. Sie scheidet sehr deutlich zwischen den kommensurablen Teilen des Tages-Bewußtseins (etwa in den Partien Kurwenals und des Königs, die meistens in Dur stehen; der König, Kurwenal und Brangäne begegnen dem neuen Phänomen mit Sympathie, aber ohne jede Möglichkeit des Verständnisses) — und den inkommensurablen, metaphysischen, dem eigentlichen Inhalt. Die Harmonie, auf der das Werk ruht, und die weder Dur noch Moll ist, hat durchaus den Charakter des sich über die Welt-Hinaussehenden, das vom gewöhnlichen harmonischen Bewußtsein, von der irdischen Welt aus gesehen, als gebrochen und ruhelos empfunden wird (das Motiv der metaphysischen Liebessehnsucht, mit dem das Vorspiel einsetzt). Aus diesem Transharmonischen ist das ganze Werk wie aus seinem Keim hervorgewachsen, Musiker und Nicht-Musiker empfinden diesen Grund-Charakter, der es von aller anderen Musik scheidet. „Tristan und Isolde“ wurde daher von Nietzsche das „opus metaphysicum“ genannt, und dieses Metaphysische ist die letzte Vollendung der modernen Liebe, die geforderte Einheit von Liebe und Tod.

Man muß erstaunen, daß derselbe Genius die beiden Perioden der Liebe so völlig hat erleben und inkarnieren können. „Tannhäuser“ und „Tristan“ sind zweifellos des großen Erotikers persönlichste Werke, voll zitternder Leidenschaft und fern der ungeheuren objektiven Welt der „Nibelungen“, der erhabenen Klarheit „Lohengrins“ und der Weisheit „Parsifals“. — Es ist aber für meine Zwecke sehr wichtig, daß neben „Tristan“ die (etwas später gedichteten) „Meistersinger“ stehen: denn hier ist das dritte Stadium, die einheitliche Liebe, nicht in seiner düsteren tragischen, sondern in seiner heiteren, ruhigen Wendung durchgeföhlt, die Einheit von Seele und Sinnen hat hier die Form der bürgerlichen Wirklichkeit, nämlich der Ehe angenommen — „Ich lieb' ein Weib und will es frein!“ — und so steht dieses Werk, wenn auch der Grundton kein erotischer ist, als wichtiges Zeugnis neben dem „Tristan“ mit seiner Forderung nach absoluter Vollendung des Liebeslebens. Denn der ekstatischen geht die idyllische Erfüllung aller Liebessehnsucht zur Seite, die Ruhe der Liebenden ineinander, die alle Wünsche zum Schweigen bringt und der Zeit ihre Herrschaft, wenn auch nicht für ewig, so doch für eine Weile entwindet.

Da ruht das Herz, und nichts vermag zu stören
Den tiefsten Sinn, den Sinn, ihr zu gehören.

So sagt Goethe, und ein neuerer Dichter:

Hülle ein, du Wunderbare,	Gib mir, den du hast, den Frieden,
In dein Zaubertuch Vergessen,	Alle Fernen sind verrauscht.
Lasse deine selig-klare	Diese engen Schatten frieden
Ruhe um mich sein!	Schweigend dich und alles ein. —

Schon bevor die Idee von „Tristan und Isolde“ gefaßt war, hatte Wagner die Dichtung seines „Ring des Nibelungen“ vollendet (sie lag 1852 gedruckt vor). In diesem Werke bringt er nicht instinktiv seine tiefsten Geföhle zum Ausdruck, um sich vielleicht nachher als Denker Rechenschaft über sie zu geben, sondern er hat hier den Wert der Liebe und ihre Stellung im Weltganzen bewußt zum Problem erhoben, seine Erkenntnis von dem Getriebe der Welt und besonders der modernen Welt in übermenschlichen, mythischen Gestalten verkörpert. Das Höchste, was die Menschen erstreben, ist Macht und Besitz, beide unter dem Sinnbild des geprägten — zum Ring geschmiedeten — Goldes dargestellt. Das Gold an und für sich ist unschuldig, elementar — „ein Tand ist's in des Wassers Tiefe, lachenden Kindern zur Lust“ —, aber die unstillbare Gier nach Macht und Besitz hat dem schönen Schein seine Unschuld geraubt und das nur der Freude dienende Metall zum Werkzeug und einzigen Symbol der Herrschaft umgewandelt. Diese Tat der Weltknechtung konnte nur der vollbringen, für den die Welt und alle Menschen einzig Gegenstände seiner Herrschbegierde sind, den die Sucht nach Macht und Besitz ganz im Banne hält — und der also dem selbstlosen und edlen Motiv der Seele, der Liebe, entsagt. Da die Liebe den Wert des andern Menschen

nicht antastet und ihn höher stellt als alle Dinge, kann der Liebende nicht absoluter Egoist sein; wenigstens der Geliebten — und durch sie auch der ganzen Welt — gegenüber muß er selbstlos und rein fühlen. So ist der Kampf zwischen den beiden mächtigsten Trieben in der Menschheit und in der Brust des einzelnen (Wotan) der unvergleichliche Vorwurf dieser Tragödie. Der ganze Weltprozeß wird als ein Ringen zwischen den scheinbar Großen dargestellt, die doch der Macht und dem Golde innerlich versklavt sind, und dem wahrhaft freien Menschen, der der Liebe folgt und an dem die Lockungen der Macht zerschellen.

Die Nibelungen, die Bewohner der Unterwelt, die die Sonne nicht schauen, sind die Vertreter des kleinen, habgierigen, sich ewig um Erwerb mühenden Menschengeschmeißes, das der Liebe um des Besitzes willen gern entsagt hat, weil es ja noch immer Lust und Vergnügen für sein Geld kaufen kann. Sie kennen nur einen Wert: Geld und Besitz, und als höchstes dessen Geschenk, die Macht. Mime jammert von seinem Volke (gewissermaßen den kleinen Gewerbetreibenden):

„Sorglose Schmiede schufen wir sonst wohl Schmuck unsern Weibern, wonnig Geschmeide, niedlichen Niblungentand: wir lachten lustig der Müh.“

Nun aber hat sich Alberich durch den Zauber des Ringes zum Herrscher, zum Großkapitalisten aufgeschwungen und die innerlich Gleichen zu seinen Lohnsklaven gemacht:

„Nun zwingt uns der Schlimme, in Klüfte zu schlüpfen, für ihn allein uns immer zu mühen . . . Da müssen wir spähen, spüren und graben, die Beute schmelzen und schmieden den Guß, ohne Ruh und Rast den Hort zu häufen dem Herrn.“

Das eigentlich Dämonische am Gold ist aber, daß jeder seiner Versuchung erliegt, daß es jeder an sich reißen will. Die frühere naive Freude am Dasein, die in den Rheintöchtern und ihrem noch nicht menschlich geformten, wie unmittelbar aus der Natur aufsteigenden Sang Gestalt geworden ist, wird durch den Raub des Rheingoldes vernichtet; was bisher ruhig leuchtender „Stern der Tiefe“ gewesen war, ist nun zum Mittel der Herrschaft gemacht worden. Das Programm des Habgierigen und Herrschsüchtigen ist immer das gleiche. Es wird von Alberich ausgesprochen: „Die ganze Welt gewinn ich mit ihm [dem Hort] mir zu eigen“, und seine dämonische Absicht ist, die Liebe völlig zu entwerten und die Macht als einzigen Wert aufzurichten, so daß niemand mehr seine Größe und seine Einzigkeit anzweifeln kann:

„Wie ich der Liebe abgesagt, alles was lebt soll ihr entsagen: mit Golde gekirrt, nach Golde nur sollt ihr noch gieren.“

Die Liebe soll aufhören, und an ihre Stelle soll die Lust treten. Alberich, durch den Reichtum Herr der Welt geworden, wird sich selbst die Frauen der Götter zwingen. — Im Gegensatz zu seiner Geschäftigkeit und Ruhelosigkeit ist der Riese Fafner „dumm“; er weiß das Gold

nicht in Macht umzusetzen, er liegt und besitzt und begnügt sich mit dem Bewußtsein des Reichtums.

Am Golde und an der Macht hängt aber der Fluch Alberichs, des ersten, der das klar glänzende Metall in Geld umgewandelt hat.

„Kein Froher soll seiner sich freu'n . . . Wer ihn besitzt, den sehre Sorge, und wer ihn nicht hat, nage der Neid . . .“

Dieser Fluch der ewigen Verkettung: Herrschaft — Sklaverei, Sorge um den Besitz — Neid nach dem Besitz, der auf der Welt lastet, kann nur durch den innerlich freien Menschen, der nicht Herr und nicht Knecht ist, wieder von ihr genommen werden. Siegfried versteht den Sang der Vögel und der Elementarwesen, der Rheintöchter, er weiß nichts von den Begierden der Menschen. „Einzig erbt' ich den eigenen Leib, lebend zehr' ich den auf!“ Ihm kann die Versuchung des Ringes nichts anhaben, er kennt nur die Liebe als einzigen und höchsten Wert. Alberich, der Gegenspieler des Dramas, sagt von ihm:

„An dem furchtlosen Helden erlahmt selbst mein Fluch: denn nicht weiß er des Ringes Wert. Zu nichts nützt er die neidlichste Macht; lachend in liebender Brunst brennt er lebend dahin.“

In der Mitte zwischen Alberich, dem innerlich nichtigen Herrn der Macht, und Siegfried, dem wahrhaft Freien, der allen Wert in sich selber trägt und der von den Mächten der Finsternis ermordet wird, steht Wotan, in dessen Brust beide Motive, Macht und Liebe, miteinander ringen, der die Liebe nicht missen will, aber doch auch der Macht nicht zu entsagen vermag; er führt den Weltprozeß im Sinne Schopenhauers durch das „Ende“ herbei, da er sich zu einer wirklichen prinzipiellen Lösung außer Stande fühlt.

Künstlerisch-symbolisch geschieht die Befreiung der Welt vom Fluch der Habgier und Herrschsucht dadurch, daß der Ring in den reinen Fluten des Elementes, denen er einst geraubt worden war, wieder aufgelöst wird; das Gold wird den Rheintöchtern zurückgegeben und erfüllt wieder seinen natürlichen Beruf, durch den Glanz zu erfreuen. Am Schlusse der Dichtung standen ursprünglich folgende Worte, die aber in der musikalischen Ausführung wegen ihres allzu programmatischen Charakters fortgeblieben sind:

„Nicht Gut, nicht Gold, noch göttliche Pracht; nicht Haus, nicht Hof, noch Herrscherprunk; nicht trüber Verträge trügender Bund, nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz: selig in Lust und Leid läßt die Liebe nur sein.“

So hatte sich Wagner, der größte und genialste Erotiker unter den modernen Künstlern, in diesem Werk mit der Stellung der Liebe zu den anderen Mächten und Werten des Lebens auseinander gesetzt und war zu dem Schluß gekommen, daß die Liebe das Höchste sei. Seine instinktive Genialität hatte hier alle Lehren Schopenhauers und des Buddhismus, an denen er doch treu zu hängen glaubte, weit hinter sich gelassen und den Pessimismus als Wertlehre tatsächlich überwunden. Erschreibt interessanterweise selbst an Mathilde Wesendonk, während er den „Tristan“ in Musik

setzte, von Berichtigungen, deren er Schopenhauers System für bedürftig hielt:

„Es handelt sich nämlich darum, den von keinem Philosophen, auch von Schopenhauer nicht erkannten Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe, und zwar nicht einer abstrakten Menschenliebe, sondern der wirklichen, aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, das heißt der Neigung zwischen Mann und Weib keimenden Liebe nachzuweisen.“¹⁾ —

In seinem letzten und reifsten Werk, dem „Parsifal“, steht Wagner auf völlig neuem Boden: hier hat die Liebe ihre höchste Möglichkeit erreicht, sie ist nicht mehr Erotik im eigentlichen Sinn, Liebe zwischen Mann und Frau, sondern die reine Liebe des Mystikers. In der rätselhaften Gestalt der Kundry ist nicht eine einzelne Frau verkörpert, sie ist die Frau überhaupt, alles Weibliche in einem: in ihr ist das Sinnlich-Verführerische und Zerstörerische zugleich mit der Verachtung des ihr verfallenden Mannes, das Mütterliche und endlich das Demütig-Dienende, das in der bisherigen Entwicklung des erotischen Ideales noch nicht zur Geltung gekommen war. Sie ist positiv und negativ zugleich, blindes Werkzeug des bösen Prinzips, das den Mann von seinem höheren Berufe abzieht — wieder anklingend an die zweite, mittelalterliche Periode —, dann aber inbrünstig dem Heile hingegeben. Sie stirbt vor dem Gral, dem sichtbar gewordenen religiösen Ideale. Neben Kundry sind die Blumenmädchen als Geschöpfe der naiven naturhaften Sinnlichkeit vorhanden, die wie die Pflanzen erblühen und wieder hinwelken, unbewußt und unverantwortlich. Ich gehe auf eine Diskussion des Werkes, die zu weit führen würde, nicht ein und stelle nur fest, daß die Musik entsprechend diesem Charakter völlig unerotisch und unsentimental ist, ganz rein und ganz religiös. Die Liebe des Mannes zur Frau erfährt im „Parsifal“ eine entschieden negative Wertung, sie ist durch die Liebe zum Absoluten, Überirdischen verdrängt. Nachdem also Wagner die ganze Erotik des Menschengeschlechtes durchlebt und in ihren Grundzügen gestaltet hat, ist hier eine neue Stellung erreicht, ein Stadium festgelegt, das wir noch nicht besitzen und wahrscheinlich auch nicht ganz verstehen können. Dieses vierte Stadium ist — ähnlich wie es Weininger als Ideal hinstellt — die Überwindung des Weiblichen und Irdischen im Menschen durch die freiwillige Hingabe ans Metaphysische.

Diese letzte Stellung Wagners — deren er sich sehr wohl bewußt gewesen ist — läßt zwei Möglichkeiten der Deutung zu, die ich angeben will, ohne aber Partei ergreifen zu können. Nur wer die Weisheit des alten Wagner besäße und zudem den Einblick in das Werden der Mensch-

¹⁾ Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, Berlin 1904, S. 79. — Ich möchte mir hier die persönliche Bemerkung gestatten, daß ich Wagner mit seiner Reihe tiefer und reicher Kunstwerke als Künstler über Goethe stelle. Was ihn als Menschen geringer macht, scheint mir zu sein, daß er sich so sehr einem philosophischen System verkauft hatte und so beweist, daß er dem Leben gegenüber einer Stütze bedurfte, während sich Goethe immer den unbefangenen Blick auf die Welt gewahrt hat.

heit, in das, was uns noch bevorsteht, hätte das Recht, hier ein entscheidendes Wort zu sprechen. Die eine Möglichkeit liegt offenbar darin, daß Wagner eine letzte Periode des menschlichen Fühlens vorausgenommen hat, eine Periode, welche die Liebe der Geschlechter überhaupt entwertet und überwindet und an ihrer Stelle ins Mystische weist (ähnlich wie übrigens Ibsen in seinem Epilog). Diesem Neuen gegenüber würden alle drei früheren Perioden zu einem Einzigen zusammengefaßt werden. Die andere Möglichkeit wäre die, daß Wagner in seinem letzten Werk nicht mehr repräsentativ für die Menschheit empfindet, sondern sozusagen privat, für seine eigene Rechnung spricht, wenigstens soweit das Erotische in Frage kommt. Denn mag auch der Haupt-Akzent im „Parsifal“ nicht ganz auf dieses Moment fallen, so spielt es doch eine sehr wichtige Rolle. —

Wenn ich am Anfang gesagt habe, daß das Gefühlsleben des einzelnen als die abgekürzte Wiederholung des Gefühlslebens vergangener Zeiten aufgefaßt werden kann, so gilt dies wohl in ganz besonderem Maße für den zuhöchst entfalteten Menschen unserer Zeit, für den genialen Menschen, aber doch auch für den Durchschnittsmann (von den Frauen ist hier nicht die Rede). Hierüber nur ein paar Worte: Zur Zeit der Geschlechtsreife regt sich in dem heranwachsenden Jüngling ein unbestimmter, aber intensiver Geschlechtstrieb. Goethe hat dieses meist nicht sehr poetische Phänomen in den einfachen Worten ausgesprochen:

Mit Gewalt

Ergreift uns Zauber weiblicher Gestalt.

Und Mozarts Cherubin ist die künstlerisch vollendete Inkarnation dieses Jünglingstriebes, der sich selbst noch nicht recht versteht und in seiner Befriedigung wenig wählerisch ist. Von eigentlicher Liebe ist hier nicht die Rede. Sie tritt mit dem zweiten Stadium ein und ist entsprechend dem psychogenetischen Gesetz rein seelisch; sie weist jeden Gedanken an körperliche Annäherung von sich und findet volle Befriedigung in der Verehrung und Anbetung der Geliebten. Das Mannesalter bringt endlich bei solchen, die über das erste nur sexuelle Stadium hinauskommen, das dritte herbei, die Einheit von Sinnlichkeit und seelischer Liebe einer einzigen Frau gegenüber.

Diese drei Stadien, deren historischen Beweis ich hier habe schuldig bleiben müssen, — er wird in einer größeren Publikation erbracht werden — sind bei Richard Wagner ganz besonders deutlich zu finden; die tiefe Einheit von Persönlichem und Typischem, die geradezu das Merkmal des wahrhaft großen Menschen ist, leuchtet auf dem Gebiet des Liebesempfindens ein. Ist es doch das Wunderbare am Genius, daß er das mächtigste und persönlichste Leben führt und doch darin ein Höheres, Allgemeines und Repräsentatives trägt und zu offenbaren vermag, sodaß aus seiner Hand jeder sein Eigenstes und Persönlichstes empfangen kann — in der klaren, geheimnisvoll verewigten Form des Genius.

7*

RICHARD WAGNER UND ROBERT SCHUMANN

VON DR. JULIUS KAPP-BERLIN

Schluß

Wenige Monate nach dem „Rienzi“ ging bereits der „Fliegende Holländer“ in Dresden in Szene. Erfreut berichtet Wagner, den ein kurzer Aufenthalt während des Novembers in Leipzig Schumann näher gebracht zu haben scheint, am 3. Januar 1843 über den Erfolg an Schumann, „da ich weiß, daß Sie an mir Teil nehmen“, und lädt ihn zu einer der nächsten Aufführungen ein. Als Schumann aber auch diesmal nicht Folge leistet, übersendet ihm Wagner kurz entschlossen die Partitur des Werkes mit folgenden sehr bedeutungsvollen Zeilen:¹⁾

Dresden, 27. Januar 1843.

„Verehrtester Freund!

Ich stehe im Begriff, Ihnen ein Stück Arbeit zuzumuten; aber ich sehe keinen anderen Ausweg, ich muß mich an Sie wenden. Hier sitze ich nun in Dresden, führe meine Opern auf, mache Glück, werde Kapellmeister — und bin doch wie von Gott verlassen. In allen Blättern schreibt man über mich — aber was schreibt man? Redensarten, Phrasen, meist gut, oft vielleicht zu gut gemeint, hie und da mitunter wohl auch einmal böß gemeint — dies alles macht mir — es ist wahr — einen gewissen Namen; da aber meist nur Leute über mich sprechen, die eigentlich von dem, worauf es bei einem Musiker hauptsächlich ankommt, garnichts verstehen, so berührt es mich mehr als peinlich, zu sehen, daß eben weiter nichts als hohle Redereien über meine Sachen unter die Leute kommen. Mir tut ein rechter Musiker not; in Dresden kenne ich keinen, wohl aber in Leipzig. Sie tun für mich, was Sie können: das ist schön, aber ich möchte, Sie könnten mehr, d. h. Sie kennen meine Sachen. Immer nur dem oberflächlichen Geschwätz unserer Scribenten preisgegeben zu sein, wird mir nun unerträglich. Wie oft bat ich Sie, nach Dresden zu kommen, Sie konnten nicht, — auch haben Sie andere Interessen, die Ihnen vielleicht ja gewiß näher stehen. So denke ich denn auf ein Mittel, Sie mit meiner Sache genau bekannt zu machen, ohne Sie wenigstens zu sehr zu genieren. Ich stehe eben im Begriff, die Partitur meines „Fliegenden Holländers“ nach Berlin zurückzuschicken, wo diese Oper im März zur Aufführung kommen soll, doch kann ich der Versuchung nicht widerstehen, diese Partitur noch einige Tage zurück zu behalten, um sie Ihnen zuvor zuzuschicken. Vielleicht interessiert es Sie, vielleicht bestimmt Sie aber auch einige Teilnahme für mich, meiner Bitte zu willfahren, wenn ich Sie anhehe, die Partitur drei Tage bei sich zu behalten, um sie durchzusehen . . . Daß Sie mit meiner Richtung bekannt werden, daran liegt mir hauptsächlich; wollen Sie dann etwas Ausführliches über meine Musik schreiben, so steht das bei Ihnen.

Wie ich Sie nach Dresden wünschte, wünschten Sie mich nach Leipzig, um Ihre Musik kennen zu lernen; so wie Sie dem Wunsche nicht entsprechen konnten, konnte ich es auch nicht. Ergreifen Sie daher denselben Ausweg, den ich ergreife! Schicken Sie mir Ihre Musik! Ich werde mich eifrig und genau damit bekannt machen und — ist es Ihnen recht — so schreibe ich ebenfalls etwas Ausführliches darüber in ein Blatt, welches Sie dazu für geeignet halten — vielleicht in die Elegante. —

¹⁾ Altmann a. a. O. 24.

Wertester Freund, halten wir doch zusammen! Wer weiß, wozu dies gut sein dürfte, zumal da ich hoffe, daß wir uns in unserer künstlerischen Richtung doch begegnen.

Etwas Anderes!

Dies schöne Dresden mit seinen herrlichen Kunstmitteln jammert mich; es kommt mir alles wie vergeudet vor, da hier nichts in ein reges publicistisches Leben übergeht. Ich gehöre nun hierher: so sehr ich mich anfänglich von aller Bewerbung um die durch Rastrellis Tod leer gewordene Musikdirektorstelle fern hielt, so wenig konnte ich endlich den außerordentlichen Anerbietungen widerstehen, die man mir machte: ich wurde Kapellmeister mit vollem Gehalt, wie es Morlachi war, und genieße außerdem die Vergünstigung, sogleich als wirklicher Kapellmeister anzutreten, während zuvor jeder Kapellmeister, Weber selbst, ein Jahr als Musikdirektor mit geringerem Gehalt dienen mußten. Die erste Oper, welche ich einstudieren werde, ist Glucks „Armide“, welche mit unerhörter Pracht in Szene gesetzt werden soll.

Jetzt haben wir denn auch den „Rienzi“ in zwei Teilen und an zwei aufeinander folgenden Abenden gegeben. Auf diese Art wurde die Oper wieder ganz vollständig gegeben: Sänger und Publikum bleiben von Anfang bis Ende frisch, und das etwas gewagte Unternehmen, einem Publikum das an zwei Abenden zu bieten, was es sonst in einem Abend hatte, reussierte vollständig: an beiden Abenden war das Haus gefüllt voll. In diesen Tagen kommt auch der „Fliegende Holländer“ wieder daran; es freut mich ganz außerordentlich, immer mehr zu gewahren, wie diese Oper, zumal bei dem sinnigen Teile des Publikums stets tiefer eingeschlagen hat. Es ist mir lieb, daß sie in Berlin früher als der „Rienzi“ aufgeführt wird.

Vor kurzem war ich in Berlin, bester Freund, dort liegt alles sehr im Argen, und ich habe die Ueberzeugung gewonnen, daß dort nie etwas Erhebliches für die Kunst erblühen wird; die Demoralisation kommt von oben, — Alles ist halb, halb! — Mich hat's angeekelt! —

In Leipzig geht es frisch her? Wird bei der Musikschule etwas Tüchtiges herauskommen? Es läßt sich hoffen! Ach, liebe Leute, lehrt doch vor allen Dingen etwas Widerwillen gegen die Musik, damit nicht so entsetzlich viele Menschen mehr Musik treiben. Gott erhalte Sie! Wenn es Ihnen möglich ist, suchen Sie meine Partitur in drei Tagen zu absolvieren, denn ich muß sie bald wieder zurück haben, um sie nach Berlin zu schicken, von woher mir schon darum geschrieben ist. Sie geben sich wohl die Mühe, sie mir wieder zurückzusenden.

Viele Empfehlungen an Ihre verehrte Frau Gemahlin! Grüßen Sie doch auch Herrn David bestens von mir, ich halte ihn — außer für einen großen Künstler — auch für einen ehrlichen Mann.

Stets bin ich in herzlicher Zuneigung der Ihrige

Richard Wagner.“

Da Schumann die Partitur weit über die angegebene Frist hinaus behielt, sah sich Wagner gezwungen, ihn am 10. Februar an die Rücksendung zu mahnen, weil man von Berlin aus reklamierte. Schumanns Gattin Clara, deren Bekanntschaft Wagner einst in Magdeburg gemacht hatte, wo sie im November 1834 in zwei Konzerten als Wunderkind gefeiert worden war, überbrachte sie eigenhändig mit einem Briefe Roberts, in dem dieser Wagner sein Urteil über das Werk kundgab. Wie dieses gelautet haben mag, läßt Wagners Antwort vom 25. Februar erkennen. Hierin heißt es:

„Der kurze Besuch, den Ihre liebe Frau den Dresdnern machte, hätte nur länger

und in Ihrer Begleitung sein sollen. Zumal wünschte ich recht sehr, Sie veranstalteten hier einmal vor dem großen Publikum — will sagen öffentlich — eine musikalische Unterhaltung, worin Sie den Leuten Ihre Sachen und namentlich auch Ihr neues Quintett [op. 44] zu hören gäben . . .

Erlauben Sie mir selbst anzuführen, daß es wenigstens für den Ernst unseres Publikums spricht, daß eine Composition, wie mein „Fliegender Holländer“ hier eine so warme Aufnahme fand. Ihre Mitteilungen über diese Arbeit, nachdem Sie die Partitur derselben durchgesehen haben, bestätigen diese meine Bemerkung, und nach den Einwendungen, die Sie mir über das zu düstere Colorit machen, sollte, da ich sie für begründet erkenne, eher die Meinung erweckt werden, daß eine solche Arbeit hier durchaus nicht hätte ansprechen können. Da nun aber, je öfter die Oper hier gehört wird, das Publikum immer mehr sich damit befreundet, so glaube ich, war es nicht unpassend, auch dies zu citieren, um Ihnen eine bessere Meinung über den Ernst der jetzt hier immer um sich greifenden Geschmacksrichtung zu erwecken.

Übrigens stimme ich Ihnen in Allem bei, was Sie — Ihrer jetzigen Kenntnissnahme nach — über meine Oper sagen; nur das eine hat mich erschreckt und — ich gestehe es Ihnen — der Sache selbst wegen erbittert: daß Sie mir in aller Ruhe hin sagen, manches schmecke oft nach — Meyerbeer. Vor allem weiß ich garnicht, was überhaupt auf dieser Welt „Meyerbeerisch“ sein sollte, außer vielleicht raffiniertes Streben nach seichter Popularität; etwas wirklich Gegebenes kann doch nicht Meyerbeerisch sein, da in diesem Sinne Meyerbeer ja selbst nicht Meyerbeerisch, sondern Rossinisch, Bellinisch, Auberisch, Spontinisch u.s.w. u.s.w. ist. Gäbe es aber wirklich etwas Vorhandenes, Consistentes — was „Meyerbeerisch“ zu nennen wäre, wie man etwas „Beethovenisch“ oder meinetwegen „Rossinisch“ nennen kann, so gestehe ich, müßte es ein wunderbares Spiel der Natur sein, wenn ich es aus dem Quelle geschöpft hätte, dessen bloßer Geruch aus weiter Ferne mir zuwider ist; es wäre dies ein Todesurteil über meine Produktionskraft; und daß Sie es aussprechen, zeigt mir deutlich, daß Sie über mich durchaus noch keine unbefangene Gesinnung haben, was sich vielleicht aus der Kenntnis meiner äußeren Lebensverhältnisse herleiten läßt, da diese mich allerdings zu dem Menschen Meyerbeer in Beziehungen gebracht haben, durch die ich zu Dank verpflichtet worden bin. . . .

Ihr Quintett, bester Schumann, hat mir sehr gefallen: ich bat Ihre liebe Frau, es zweimal zu spielen. Besonders schweben mir noch lebhaft die zwei ersten Sätze vor. Ich hätte den vierten Satz einmal zuerst hören wollen, vielleicht würde er mir dann besser gefallen haben. Ich sehe, wo hinaus Sie wollen, und versichere Ihnen, da will auch ich hinaus: es ist die einzige Rettung: Schönheit!“

Die Korrespondenz der folgenden Sommermonate ist eine sozusagen „geschäftliche“. Wagner stieß bei der Dresdener Lokalkritik bald auf starke Gegnerschaft; da ihm aber schon um der Verbreitung seiner Werke willen daran gelegen sein mußte, nach außen hin günstige Urteile über seine Opern verbreitet zu sehen, suchte er die Schumannsche Zeitschrift nach Möglichkeit hierfür zu benutzen. Am 12. Mai 1843 übersendet er Schumann eine geharnischte „Verwahrung“ gegen einen vom Verlag Schott ohne sein Wissen vorgenommenen Nachdruck der französischen Ausgabe seiner „Grenadiere“ in schlechter deutscher Übersetzung, sieht sich aber gezwungen, da Schott, „der sich gar kein Gewissen macht, einen

deutschen Musiker zu verunglimpfen“, ihm mit einem Prozesse droht,¹⁾ am 13. Juni eine revozierende „Erklärung“ nachfolgen zu lassen, „um mit derlei Leuten in einem notwendigen guten Vernehmen zu stehen.“ Gleichzeitig mit dieser übersendet er Schumann Spohrs Bericht über die Aufnahme des „Fliegenden Holländer“ in Kassel, „damit Sie mir den jetzt noch wichtigen Gefallen erzeugten, daraus etwas für eine Mitteilung in Ihre Zeitschrift zu entnehmen.“ Und schon drei Tage später (am 16. Juni) läßt er noch eine Notiz über den „Holländer“ in Riga nachfolgen

„und zwar mit der Bitte, nach Gefallen daraus für Ihre Zeitschrift zu entnehmen, was Ihnen recht dünkt. — Zürnen Sie mir nicht und halten Sie mich für keinen Journal-Lob-Hascher; allein ich bin im ersten Stadium des Rufes und da dieser heutzutage eine absolute Lebensfrage für unsere Produktionen ist, so muß ich jetzt noch auf dessen Nahrung bedacht sein“.

Schumann gab auch den Extrakt der Wagnerschen Mitteilungen, wie er das stets mit Privatbriefen zu tun pflegte, als kurze Notiz im Feuilleton seines Blattes, brachte aber statt des von Wagner übersandten einen Musikbericht seines Rigaer Korrespondenten Alt zum Abdruck, der sich ebenfalls sehr lobend äußerte. Bezeichnend ist jedoch, daß Schumann in dem noch in seinem Nachlaß befindlichen Manuskript die in bezug auf Wagner gebrauchte Bezeichnung „Genie“ durch „Talent“ ersetzt und den Satz, „so darf man in Wagner die Hoffnung der nächsten Jahre sehen“, gestrichen hat!

Schon vier Wochen später beschäftigen sich zwei volle Seiten der Zeitschrift wieder mit Wagner. Nach der Aufführung des „Liebesmahls der Apostel“ in Dresden war die Kritik, namentlich die Dresdener Abendzeitung, grimmig über Wagner hergefallen. In einem „Eingesandt“ verteidigt nun ein Anonymus — Ferdinand Heine, diesmal aber wohl im Auftrage und in Gemeinschaft mit Wagner — unter der Überschrift „Suum cuique“²⁾ Richard Wagner gegen den Rezensenten der Abendzeitung, -c-, dem er auf Grund seiner Besprechung des Dresdener Männergesangfestes, speziell seiner Kritik an Wagners „Liebesmahl“, „außer der künstlerischen und wissenschaftlichen Befähigung auch noch den moralischen Charakter eines Kritikers“ abspricht und die Frage aufwirft, „ob die Anmaßung oder die Lieblosigkeit solcher Urteile mehr zu verdammen sei.“ Nachdem er die einzelnen Angriffe eingehend widerlegt und den Rezensenten sehr scharf abgeführt hat, erhebt er gegen die Abendzeitung die Anklage, „wie unrühmlich und undeutsch es sei, junge, vielversprechende deutsche Talente zu entmutigen und in der öffentlichen Meinung herabzusetzen, dagegen ausländische, und überdies anerkannt nichtige, obgleich modische Zelebritäten zu feiern,“ und schließt mit den sehr nach Wagner klingenden

¹⁾ Ein hierüber zweifellos geführter Briefwechsel fehlt in den „Verlegerbriefen“ Bd. II.

²⁾ Intelligenzblatt der N. Z. f. M. No. 2, August 1843.

Worten: „Möchten wir Deutschen doch endlich dahin gelangen, uns selbst zu achten und dadurch auch Achtung bei dem Auslande uns zu verschaffen!“ —

Hiermit hatte aber das Eintreten der Schumannschen Zeitschrift für Wagner ihr Ende erreicht. Schon im Mai 1844 schwenkte sie mit Schladebachs berüchtigtem Vorstoß „R. Wagner und Mozart“ ins gegnerische Lager ab, und die Kritiken über Wagners Werke sind während der folgenden Jahre meist sehr absprechend. Erst gegen Ende der vierziger Jahre vollzieht sich durch Franz Brendels kühnes Eintreten für Liszt und seine Bestrebungen hierin wieder ein Umschwung zugunsten Wagners. Sehr bedeutsam bei diesen Wandlungen ist Schumanns eigenes Verhalten. Er selbst ist nie für Wagners Schaffen eingetreten. Er, der früher jedem auch nur irgendwie neue Wegeweisenden Künstler oder Kunstwerk mit offenem Herzen entgegenstürzte und mutig sich dafür in die Schranken stellte, hat für Werke wie „Rienzi“ und „Holländer“ kein Wort gefunden. Wie soll man sich dies erklären? Einmal wurde in Schumann der Vorkämpfer und Schriftsteller, der einst in jäh aufflammender Begeisterung für Berlioz, Liszt, Henselt seine Stimme erhoben hatte, immer mehr von dem Komponisten in den Hintergrund gedrängt, dann aber hatte sich sein künstlerisches Glaubensbekenntnis selbst stark verengert. Dem romantischen Lyriker verschloß sich allmählich mehr und mehr der Blick für eine in kühnem Kampf vorwärtsdrängende, die alten Formen sprengende Kunst. Seine an sich allem Revolutionären abholde weiche Natur, die sich allmählich zu blinder Verehrung steigende Freundschaft mit Mendelssohn und nicht zuletzt der starke Einfluß seiner mehr als konservativen Gemahlin Clara — das alles wirkte zusammen, um ihn schließlich verständnislos einer ihm fremden und daher von ihm als Verirrung angesehenen neuen Kunstentwicklung gegenüberstehen zu lassen. Zunächst zwar suchte Schumann noch die Fühlung mit der Welt seiner früheren Kunstgenossen wenigstens in gewissen Grenzen eines verständnisvollen Interesses rege zu halten, als aber seine Energie durch den unheimlichen Dämon in seinem Innern, der seine Kraft langsam verzehrte, allmählich ermattete, gewannen die Einflüsse seiner Umgebung völlig Macht über ihn, und er sank ganz zu deren einseitigen ultrakonservativen Anschauungen herab. Im Falle „Wagner“ kam noch als erschwerend hinzu, daß ihm der Mensch Wagner in seinem ganzen Auftreten und „selbstbewußten Benehmen“ von jeher hochgradig unsympathisch, ja zuwider war, und er ihm, wenngleich er in ihm den Mann von Geist und Ideen wohl erkannt hatte, am liebsten nach Möglichkeit aus dem Wege ging.

Noch in einem Schreiben vom 21. September 1843 hatte Wagner bedauert, daß Schumann seinen Plan, während des Sommers nach Dresden zu kommen, nicht ausgeführt und daß er sich nicht einmal bei einem längeren persönlichen Umgang mündlich über mancherlei habe besprechen können:

„Zumal hätte ich gern etwas von Ihren neuen Compositionen und davon nun wieder hauptsächlich Ihre Peri kennen gelernt; ich gestehe, daß Sie mich schon mit der bloßen Nachricht und der Nennung Ihrer Composition erfreut haben. Ich kenne dieses wundervolle Gedicht nicht nur, sondern es ist mir auch schon durch meinen musikalischen Sinn gefahren; ich fand aber keine Form, in welcher das Gedicht wiederzugeben sei, und wünsche Ihnen daher nun Glück, die richtige gefunden zu haben. Sie haben Recht! Der Konzertsaal, wenn Ihr Ihn so ausstattet, wie in Leipzig, kann noch der einzige Zufluchts- oder Kultusort der musikalischen Kunst werden . . . Seien Sie glücklich mit Ihrer Peri, ich begleite sie mit meinen besten Wünschen. Sobald die Aufführung bestimmt ist, sind Sie wohl so gut, mich davon wissen zu lassen; denn wenn es nur eine Möglichkeit ist, so komme ich dazu nach Leipzig.“

Bald sollte Wagners Wunsch in Erfüllung gehen. Schumann verlegte im Herbst 1844 seinen Wohnsitz nach Dresden, nachdem er sich schon früher von der Zeitschrift ganz zurückgezogen hatte. Wenn aber Wagner gehofft hatte, an ihm einen gleichgesinnten künstlerischen Mitstreiter, wechselseitige Anregung und Förderung zu gewinnen, so sah er sich getäuscht. Zwar trat man, wie eine Einladung Wagners vom 25. November belegt, bald in gesellschaftliche Beziehungen, man traf sich häufig in einem von Hiller begründeten Künstlerkränzchen, aber über einen freundlich-kollegialen Verkehr kam man nicht hinaus. Die Kluft zwischen den beiderseitigen Kunstanschauungen war schon eine zu ausgeprägte, und Schumann hielt sich im Gegensatz zu Wagner, der es an immer neuen Versuchen, ihn für seine künstlerischen Ziele zu erwärmen, nicht fehlen ließ, kühl zurück. Im Gegensatz zu Wagner, der der unter des Komponisten Leitung am 23. Dezember 1844 stattfindenden Aufführung von „Paradies und Peri“ beiwohnte, wobei ihn das Werk „sehr ansprach“¹⁾, konnte sich Schumann für Wagners neuestes Werk, den „Tannhäuser“, zunächst gar nicht begeistern und fand sich endlich bei der fünften Wiederholung der Oper ein. Wagner hatte ihm im Oktober 1845 die Partitur zum Geschenk gemacht mit der Aufschrift „An Robert Schumann zum Andenken von Richard Wagner“. Nach der Lektüre schrieb Schumann an Mendelssohn:

22. Okt. 45. „Es ist doch wahr, so reine Harmonieen, [wie Mendelssohns Orgelsonaten] so immer reiner und verklärter schreibt Niemand weiter. Freilich, was versteht die Welt (incl. vieler ihrer Musiker) von reiner Harmonie? Da hat Wagner wieder eine Oper fertig — gewiß ein geistreicher Kerl voll toller Einfälle und keck über die Maßen — die Aristokratie schwärmt noch vom ‚Rienzi‘ her — aber er kann wahrhaftig nicht vier Takte schön, kaum gut und hintereinander wegschreiben und denken. Eben an der reinen Harmonie, an der vierstimmigen Choralgeschicklichkeit — da fehlt es ihnen allen. Was kann da für die Dauer herauskommen! Und nun liegt die ganze Partitur schön gedruckt vor uns — und die Quinten und Oktaven dazu — und ändern und radieren möchte er nun gern — zu spät! — Nun genug! Die Musik ist um kein Haar besser als ‚Rienzi‘, eher matter, forciert! Sagt man aber so etwas, so heißt es gar ‚Ach, der Neid‘, darum sage ich es nur Ihnen, da ich weiß, daß Sie es längst wissen.“²⁾

¹⁾ Autobiographie I, 380.

²⁾ Neue Briefe, S. 252.

Nachdem er das Werk auf der Bühne gehört, modifiziert er sein Urteil allerdings bedeutend. Er schreibt:

12. Nov. 45. „Über Tannhäuser vielleicht bald mündlich; ich muß manches zurücknehmen, was ich Ihnen nach dem Lesen der Partitur darüber schrieb; von der Bühne stellt sich alles ganz anders dar. Ich bin von Vielem ganz ergriffen gewesen.“

Und an Dorn am 7. Januar 1846:

„Tannhäuser wünscht ich, daß Sie sähen. Er enthält Tiefes, Originelles, überhaupt 100 mal Besseres als seine früheren Opern — freilich auch manches musikalisch-Triviale. In Summa, er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Mut dazu. Das Technische, die Instrumentierung finde ich ausgezeichnet, ohne Vergleich meisterhafter gegen früher. Er hat schon wieder einen neuen Text fertig: „Lohengrin“.“

Es ist interessant zu beobachten, wie hier bei Schumann dem packenden Bühneneindruck gegenüber das aus trockenem Studium in Gemeinschaft mit Clara gewonnene Urteil verblaßt. Anders bei Clara — sie bleibt auch jetzt unempfindlich; ihr Tagebuch vermeldet:

„Ich kann mich mit Robert nicht einigen, ja für mich ist diese Musik gar keine — ein großes dramatisches Leben spreche ich jedoch Wagner keineswegs ab. Am besten ich schweige über Wagner, denn ich kann einmal nicht gegen meine Überzeugung sprechen und fühle doch für diesen Componisten durchaus kein Fünkchen Sympathie.“¹⁾

Am 7. August 1847 wohnte Schumann nochmals einer „Tannhäuser“-Aufführung bei und vertraute darüber seinem Theaterbüchlein an:

„eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt; gewiß, daß sie einen genialen Anstrich hat. Wäre Wagner ein so melodioser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann seiner Zeit.“

Inzwischen hatte Schumann auch den „Lohengrin“-Text kennen gelernt. Wagner hatte ihn am 17. November im „Kränzchen“ vorgelesen. Schumann

„war ganz damit einverstanden, nur begriff er die musikalische Form nicht, in welcher ich es ausführen wollte, da er keinerlei Anhalt zu eigentlichen Musiknummern ersah.“²⁾

An Mendelssohn berichtete er am folgenden Tag:

„Wagner hat uns zu unserer Überraschung gestern seinen neuen Operntext vorgelegt, „Lohengrin“ — zu meiner doppelten, denn ich trug mich schon seit einem Jahr mit demselben, oder wenigstens einem ähnlichen aus der Zeit der Tafelrunde herum — und muß ihn nun in den Brunnen werfen. Den meisten gefiel der Text ausnehmend, namentlich den Malern.“

Außer wöchentlich im „Kränzchen“ trafen die beiden Meister zuweilen auf Spaziergängen zusammen, und „so gut es mit dem sonderbar wortkargen Menschen möglich war,“ erzählt Wagner in der Autobiographie, „tauschten wir über mancherlei musikalische Interessen unsere Ansichten aus“. Schumann andererseits notiert sich über eine derartige zufällige Begegnung im Großen Garten am 17. März 1846:

¹⁾ Litzmann II, 109.

²⁾ Autobiographie I, 388.

„Wagner besitzt eine enorme Suade, steckt voller sich erdrückender Gedanken; man kann ihm nicht lange zuhören. Die Neunte Symphonie von Beethoven wollte er durch eine Art Programm mit Stellen aus Goethes Faust dem Publikum näher zu bringen suchen. Ich konnte ihm deshalb nicht beistimmen.“

Von der Aufführung der Neunten Symphonie selbst meint Schumann: „Wagner habe die Tempi völlig vergriffen;“ und Clara läßt sich gar vernehmen:

„Neunte Symphonie teilweise schön aufgeführt, nur die Tempi von Wagner meist vergriffen und sehr oft der Charakter, der doch durchgängig den Stempel der höchsten grandiosesten Leidenschaft und Tiefe an sich trägt, durch triviale Ritardandos verkleinert. Wie ist es möglich, daß ein Orchester ein vollkommenes Ganzes geben kann, wenn der Dirigent selbst die Werke noch nicht einmal begriffen.“

Als Wagner den „Lohengrin“ beendet hatte, übersandte er, wohl eingedenk Schumanns früherem Ausspruch von der Unkomponierbarkeit dieses Textes ihm die Partitur mit folgendem Schreiben:

„Liebster Freund, wenn Sie mir ein paar Tage schenken können, so bitte ich Sie die hierbei Ihnen übersandte Partitur meiner neuen Oper durchzusehen: wenn Sie in der Hauptsache mit mir einverstanden wären, sollte mir das ein rechter Lohn sein!

Warum kommen Sie nicht einmal zu mir? Ein Nachmittag in meinem herrlichen Garten verbracht ist was Anbietungswürdiges. Ich möchte nun wissen, wie es mit Ihrer Dichtung steht.

Ihr Richard Wagner.“

Dresden, 13. Mai 1848.

Die hier erwähnte Dichtung — es handelt sich um Schumanns Operntext „Genoveva“ — führte bald zu einer ernsthaften Verstimmung. Wagner erzählt darüber:

„Schumann ließ sich durch keine Vorstellung meinerseits davon abbringen, den unglücklich albernem dritten Akt nach seiner Fassung beizubehalten: er wurde böse und war jedenfalls der Meinung, ich wollte ihm durch mein Abraten seine allergrößten Effekte verderben... Er gönnte mir durchaus nur, mich von ihm hinreißen zu lassen; einen Eingriff in das Werk seiner Begeisterung wies er aber mit empfindlichem Trotz zurück. So ließen wir es denn dabei bewenden.“

Mit diesem „Genoveva“-Streit, bei dem allerdings, wie der andauernde Mißerfolg der Oper deutlich zeigt, Wagner der Weiterblickende gewesen, fanden wohl die persönlichen Beziehungen der beiden Meister ihren Abschluß. Bald darauf mußte Wagner Dresden verlassen, und auch Schumann wandte, als sich seine Hoffnungen, Wagners Nachfolger an der Dresdener Oper zu werden, nicht verwirklichten, verstimmt der Elbestadt den Rücken. Doch wir begegnen in Schumanns Briefen vier Jahre später noch einem gleichsam resumierenden Urteil über Wagner, das leider erkennen läßt, daß zwischen ihm und Clara jetzt auch in puncto Wagner ziemliche Übereinstimmung eingetreten ist. Er schreibt am 8. Mai 1853:

„Was Sie mir über Wagner schreiben, hat mich zu hören sehr interessiert. Er ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm Sinn für Form und Wohlklang. Aber Sie dürfen ihn nicht nach Clavierauszügen beur-

teilen. Sie würden sich an vielen Stellen seiner Opern, hörten Sie sie von der Bühne, gewiß einer tiefen Erregung nicht erwehren können. Und ist es nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft ein geheimnisvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt. Aber wie gesagt, die Musik, abgezogen von der Darstellung, ist gering, oft geradezu dilettantisch, gestaltlos und widerwärtig, und es ist leider ein Beweis verdorbener Kunstbildung, wenn man im Angesicht so vieler dramatischer Meisterwerke, wie die Deutschen aufzuweisen haben, diese neben jenen herabzusetzen wagt. Doch genug davon. Die Zukunft wird auch über dieses richten.“

Dreiviertel Jahre später verfiel Schumann der finsternen Macht, die schon lange Jahre im Hinterhalt auf ihn gelauert; der Sprung von der Rheinbrücke am 17. Februar 1854 leitete den letzten traurigen Abschnitt seines Lebens ein, den Weg zur geistigen Nacht, aus der ihn ein mitleidsvoller Tod am 29. Juli 1856 erlöste.

Clara Schumann traf mit Wagner noch einmal in Zürich zusammen, sie bekennt in ihrem Tagebuch am 7. Dezember 1857:

„Ich kann nicht viel über ihn sagen. Er ist überaus freundlich gegen mich und mir tut es deshalb um so weher, ihm kein Fünkchen Sympathie entgegenbringen zu können.“

Daß auch in späteren Jahren ihr künstlerisches Urteil über ihn sich nicht geändert hat, zeigt drastisch ihre Aufzeichnung über eine „Tristan“-Aufführung in München vom 8. September 1875:

„Das ist doch das Widerwärtigste, was ich noch in meinem Leben gesehen und gehört. Den ganzen Abend einen solchen Liebeswahnsinn mit ansehen und hören zu müssen, wobei sich einem jedes Sittlichkeitsgefühl empört, und darüber das Publikum nicht allein, sondern auch die Musiker entzückt zu sehen, das ist doch das Traurigste, was mir noch je in meinem Künstlerleben vorgekommen ist. Ich finde das Sujet so elend; — das sind ja nicht mehr Gefühle, das ist Krankheit, sie reißen sich förmlich das Herz aus dem Leibe und die Musik versinnlicht das in den widerlichsten Klängen! Ach! ich könnte nicht fertig werden zu klagen, ach! und weh! zu rufen! ...“¹⁾

Bis zu ihrem Tod (1896) blieb sie solchen Kunstanschauungen getreu.

Liszt, der an Schumanns weit schlimmere Enttäuschungen erfahren mußte als Wagner, dem selbst bittere Kränkungen von ihrer Seite nicht erspart geblieben sind, präziserte sein Verhalten gegen sie in folgenden Worten:

„Mehrere meiner näheren Freunde, Joachim z. B. und früher Schumann und Andere haben sich meinen musikalischen Gestaltungen gegenüber fremd, scheu und ungewogen gestellt. Ich verübele ihnen dies keineswegs und kann es nicht entgelten, da ich stets ein aufrichtiges und eingehendes Interesse an ihren Werken mitempfinde.“

Leider konnte sich, wie wir zu Beginn dieses Aufsatzes dargelegt haben, Wagner selbst, geschweige denn seine blinden Anhänger — sogar bis zum heutigen Tage — nicht zu dieser Größe und vornehmen Gesinnung eines Liszt erheben.

¹⁾ Litzmann III, 326.

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

297. Suomen Kansan Sävelmiä (Finnische Volksmelodien). II. Laulusävelmiä (Weltliche Liedmelodien) herausgegeben von Dr. Ilmari Krohn. Bd. 1 bis 12. Helsingfors 1904 bis 1912 (je Mk. 3.—). — IV. Runosävelmiä (Runenmelodien). Band 1: Inkerin Runosävelmät (Ingrische Runenmelodien) herausgegeben von Dr. Armas Launis. Helsingfors 1910 (Mk. 10.—).

Die Volksliedforschung, wie sie in England Percy, in Deutschland Herder und Goethe anregten, beschäftigte sich bis in die neueste Zeit hinein fast ausschließlich mit der sprachlichen Seite des Volksgesanges. Man interessierte sich für die mythologischen Anklänge in den Balladen, betrachtete später die Strophenwanderung und Zusammenschweifung in der lyrischen Volkspoesie und fand an der eigenartigen Sprache der mundartlichen Lieder Gefallen. Die Melodien, wenn man solche überhaupt beigab, betrachtete man meist als lästigen Ballast. So konnte es kommen, daß sogar neuere, textlich ausgezeichnet redigierte Sammelwerke musikalische Aufzeichnungsfehler enthalten und daher für die wissenschaftliche Erforschung der Volksmusik nur mit Vorsicht zu gebrauchen sind. Erst in den letzten Jahren haben sich Musikgelehrte entschlossen, durch Erforschung des musikalischen Volksgutes der Theorie zuhelfe zu kommen und haben hierbei sehr ansprechende Ergebnisse zutage gefördert. In dieser Beziehung schreitet die Finnische Literaturgesellschaft an der Spitze, indem sie die Lieder ihres Volkes unter rein musikalischen Gesichtspunkten veröffentlicht. In ihrem Auftrage gibt der Dozent an der Universität in Helsingfors Dr. Ilmari Krohn seit dem Jahre 1893 das Werk „Suomen Kansan Sävelmiä“ heraus, von dem die Serien I u. III (Geistliche Melodien und Volkstänze) bereits fertig vorliegen. Die großartige Sammlung weltlicher Melodien (II, Laulusävelmiä) ist in diesem Jahre bei dem 12. Bande angelangt, wird aber noch lange nicht vollendet sein, da der Schatz der aufgezeichneten Melodien gegen 4000 Nummern betragen soll. Der besondere Wert dieser Ausgabe liegt aber nicht in dem großen Umfange des mitgeteilten Materials, denn in dieser Beziehung kann ihr ja auch der Melodieenschatz, den das österreichische Kultusministerium unter dem Titel „Das Volkslied in Österreich“ veröffentlicht wird (mit z. B. 7000 Tanzmelodien aus Niederösterreich), an die Seite gestellt werden, sondern in der Anordnung der Melodien nach einer lexikalischen Methode, die Ilmari Krohn seinerzeit in den Sammelbänden d. I. M. G. (IV. 4. 1903) niedergelegt hat. Diese Methode ermöglicht es, Melodien aufzusuchen, einzureihen und die typischen Merkmale ganzer Gruppen herauszuheben. Es werden zur Anordnung die melodischen Kadenzen der 4 Melodiezeilen benutzt. Da Ganzschluß und Halbschluß sowohl auf der Tonika, Dominante und Subdominante als auch auf der par. Moll-Tonika und -Dominante vorkommen können, sind genügend viele Differenzierungsmomente geschaffen. Wo diese nicht ausreichen, benützt der Herausgeber den Ambitus (Umfang)

der einzelnen Melodien als untergeordneten Einteilungsgrund. Auf eine feinsinnige und gründliche Beobachtung des Wesens der Volksmelodien überhaupt weist der Umstand hin, daß die Kadenzen der vier Melodiezeilen nicht in der natürlichen Reihenfolge die Einordnung bewirken, sondern daß zuerst die Schlußzeile, dann die zweite, in dritter und vierter Linie erst die erste und dritte Melodiezeile zur Einteilung herangezogen werden. Da aber nicht alle Melodien vierzeilig sind, werden die überzähligen Zeilen als Erweiterung, Imitation oder Wiederholung aufgefaßt und dies auch in den Anmerkungen angeführt. Gerade diese redaktionelle Tätigkeit des Herausgebers bietet neben der Beobachtung der unvollkommenen chromatischen Erhöhungen eines Tones (um nicht ganz einen Halbton, im Werke durch \sharp und d ausgedrückt) dem Musikforscher reichliches Studienmaterial. Die meisten dieser zahlreichen Melodien aus dem „Lande der tausend Seen“ sind dort bodenständig und zeigen durch das häufige Auftreten von Moll (dorischer Kirchenton) einen schwermütigen Charakter, der, wenn man die Richtigkeit des landschaftlichen Einflusses auf den Volksmelos anerkennt, leicht begreiflich ist. Durch die Abgeschlossenheit des Volkes von anderen Völkern wird auch erklärlich, daß nur vereinzelte Melodien Ähnlichkeit mit deutschen Volksweisen haben.

Das zweite, hier zur Besprechung vorliegende Werk enthält 940 Runenmelodien aus Ingermanland, von denen der Herausgeber, Dr. Armas Launis, selbst 660, zum Teil phonographisch aufgenommen hat. Runen sind kurze Lieder, deren Textmetrum dem des finnischen National-epos, der Käléwala folgt. Sie werden an Festtagen und beim Schaukeln gesungen. Auch bei Schlittenfahrten, bei Reigentänzen und bei Spielen ertönen Runen. Eine bezeichnende Eigenart dieser Melodien ist das Vorsingen durch den Vorsänger und das mehr oder weniger variierte Wiederholen der Melodie durch den Chor. Über Gelegenheit und Arten des Vortrages, über Rhythmik, Melodik und Entstehung der Runenmelodien hat Launis eine deutsch geschriebene äußerst gründliche Abhandlung unter dem Titel „Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien“ (Helsingfors 1910) geschrieben, in der er an 2800 Melodien vergleicht und nach Anzahl der Taktfüße und dem Ambitus der Melodien ordnet. Auch in vorliegendem Werke sind die Runenmelodien nach diesen Gesichtspunkten aneinandergereiht, und der Verfasser reicht dadurch dem Forscher ein sinngemäß gesichtetes Material gleichsam auf dem Präsentierteller dar. Den Runenmelodien sind 17 Klagemelodien und 8 Kinderlieder vorangestellt, welche die Entwicklung der Runen aus primitiven Formen zeigen sollen. In diesem Werke wird der Musiktheoretiker, ebenso wie in dem zuerst besprochenen Sammelwerke, besonders in den unserem Tonbewußtsein fernerliegenden Melodien viel Anziehendes finden. Eine besondere Anerkennung des Kulturwertes der deutschen Sprache liegt in dem Umstande, daß dem ganzen Werke Suomen Kansan Sävelmiä deutsche Übersetzungen der Vorreden, Anmerkungen und Nachträge beigegeben sind.

Diese groß angelegte Publikation ist in jeder Beziehung eine musterhafte und vorbildliche zu nennen.

Raimund Zoder

298. **Eugen Schmitz:** Harmonielehre als Theorie, Ästhetik und Geschichte der musikalischen Harmonik. Verlag: Josef Kösel, München. (Mk. 1.—.)

Wie die Pilzen nach einem warmen Gewitterregen kommt jetzt eine Harmonielehre nach der anderen zum Vorschein. Hugo Riemann, dem genialen Pfadfinder, fällt die Rolle des „Jupiter tonans“ zu. Seine Reformen auf dem Gebiete der Musiktheorie zuckten vor einigen Jahrzehnten wie grelle Blitze in die friedlich schlummernde Welt. Heute gibt es kaum eine Harmonielehre von einiger Bedeutung, die nicht mehr oder weniger von seinen Ideen beeinflusst wäre. So auch das vorliegende Buch von Dr. Schmitz. Sie unterscheidet sich von den Arbeiten Riemanns, Schreyers, Louis-Thuille's und Ziehns dadurch, daß sie nur eine Zusammenfassung der modernen Errungenschaften, also eine Art Repetitorium sein will und auf Übungsbeispiele ganz und gar verzichtet. Da der Verfasser auch noch andre Sachgebiete, die eigentlich in jeder Harmonielehre zu finden sein sollten, z. B. Musikalische Orthographie, Lehre vom Taktstrich usw. behandelt, so ist das Buch doch entschieden recht lesenswert. In einigen Punkten glaubte sich Schmitz seine Selbständigkeit bewahren zu müssen; er folgt Hugo Riemann nicht durch dick und dünn. Leider — nach meiner Ansicht wenigstens — nicht immer am rechten Orte. Für unpraktisch halte ich es, z. B. die Riemannschen Funktionszeichnungen wieder durch Zahlen zu ersetzen, oder die Leittonwechselklänge als Parallelklänge auszugeben. Dagegen ist es für den Unterricht zweifellos praktischer, den „Dualismus“ fallen zu lassen, obgleich es wünschenswert wäre, den Schüler einmal einen Einblick in das „umgekehrte Durgeschlecht“ gewinnen zu lassen. Der Verfasser schließt sich in dieser Hinsicht Schreyer an, dessen Ansichten über die verbotenen Parallelen er auch vertritt. Verwerflich sind demnach nur die Quintenparallelen zwischen Subdominante und Dominante; wenn ein bei den Akkorden gemeinsamer Ton vorhanden ist, so sind selbst diese Parallelen gutzuheißen. Nicht beipflichten kann man Dr. Schmitz, wenn er behauptet (Seite 120), daß einer jeden reinen Quintenfolge eine akustisch grelle Wirkung eigen sei und störend wirke. So verletzend treten die Quintenparallelen nur in sehr an sich schon fehlerhaften Beispielen hervor. Hugo Riemann sagte mir gelegentlich, es empfehle sich sehr, Aufgaben spielend am Klavier zu korrigieren, da unser Ohr bei Parallelen kein absolut zuverlässiger Führer sei. Ein sicheres Gefühl dafür bekomme allmählich die Hand. Einer unsrer bekanntesten Komponisten habe seinerzeit als Theorielehrer in Wiesbaden manche Parallele am Katheder durchgehen lassen. (In einer Musikzeitung wurde kürzlich seine Unfehlbarkeit im Quintenfinden gerühmt.) Es gibt eine Menge Beispiele, die unser Ohr ganz und gar nicht verletzen. Ich gestehe offen, daß ein in den „Harmonielehren“ anfangs oft vorkommender Quartsext-Akkord mein Ohr empfindlicher berührt als die meisten „Quinten“. Einige Flüchtigkeitsfehler mußten in einer etwaigen Neu-

auflage beseitigt werden. So muß es auf Seite 108 im zweiten Abschnitte heißen: „in der Periode von acht Takten die erste Note des achten betonten Taktes“ (statt siebenten Taktes); Seite 116 heißt es zu dem Beispiele: „in diesem Beispiele machen sämtliche drei Oberstimmen Leittonschritte“. Da nun aber a—g kein Leittonschritt ist, so fehlt wohl das *h* vor *a'*, es muß also *as'* heißen. Sehr interessant dürften für manchen Leser im zweiten Teile des Buches die Kapitel „Geschichte der Harmonielehre“, „Die moderne Harmonik“ und „Harmonie als Ausdruck“ sein. Das Werk kann man mit gutem Gewissen jedem empfehlen, der auf engem Raume eine Zusammenfassung alles Wichtigen aus der Harmonielehre zur Hand haben möchte. Martin Frey

299. **Bertha Koch:** Beethovenstätten in Wien und Umgebung. Mit 124 Abbildungen. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1912. (Mk. 4.—.)

Mit Interesse und Rührung wird jeder Verehrer Beethovens und jeder Freund der Kunst überhaupt Blatt um Blatt dieses schönen Büchleins aufschlagen und sein Auge auf den Häuser- und Landschaftsbildern ruhen lassen, die als Werkstätten Beethovens eine unvergängliche Bedeutung erlangt haben. Dem Fleiß der Verfasserin, die als Sammlerin wie als Amateurphotographin gleich hohe Anerkennung verdient, ist es gelungen, durch geschickte Zusammenstellung wertvoller Bilder eine anschauliche Vorstellung zu geben von der äußeren Welt, die den Rahmen um Beethovens Schaffen vom Jahre 1800 bis zu seinem Tode gebildet hat. Uralte Teile der „Inneren Stadt“, des heutigen ersten Bezirkes von Wien, werden unserem Auge deutlich, wie die Riesenhäuser des „tiefen Grabens“ mit mancher malerischen Seitengasse; das unverändert erhalten gebliebene „Pasqualati'sche Haus“ an der Ecke der Mölker-Bastei, in dem der Meister am längsten gewohnt hat; Häuser in der Johannes-, Kruger- und Wallfischgasse. Prächtig sind die Abbildungen der Wohnungen Beethovens in verschiedenen Wiener Vorstädten; insbesondere auf der Landstraße, wo sich ja die Häuser in der Umgebung der Rochuskirche noch ziemlich erhalten haben — hier war es, wo Grillparzer einen seiner Besuche bei Beethoven in Angelegenheit des „Melusinen“-Textes machte. Auch von der Vorstadt „Auf der Laimgrube“ sind einige Ansichten da, eine zeigt noch die alte Laimgrubenkirche mit den Resten des Polizeigefangenenhauses. Das Theater an der Wien, in dem Beethoven während der Komposition des „Fidelio“ wohnte, ist mit verschiedenen Aufnahmen vertreten; bei einer sehen wir noch die alte Front, die noch Schikaneder dem Theater gegeben hatte. Endlich ist das „Schwarzspanierhaus“, das Sterbehaus Beethovens, in seiner alten Gestalt mit seiner Umgebung festgehalten. Die Perlen der Sammlung sind aber wohl die entzückenden Bilder, die uns Beethovens Sommerwohnungen in Heiligenstadt, Nußdorf, Döbling und Hetzendorf zeigen. Insbesondere die Heiligenstädter Bilder können für sich allein eine wahrhaft prachtvolle Gruppe genannt werden. Zahlreiche Aufnahmen aus Mödling, Baden und von Schloß Gneixendorf bei Krems vervollständigen den illustrativen Teil des Buches auf das schönste. Aber auch der text-

liche Teil verdient volles Lob. In schlichten, herzlichen Worten gibt die Verfasserin über die Gebäude, deren Abbildung sie bringt, Bescheid, und indem sie dabei, soweit es sich um Wiener Häuser handelt, von Frimmels Forschungen ausgeht, hat sie die Mühe nicht gescheut, durch Inanspruchnahme des Wiener Stadtbauamtes und Umfragen bei den jetzigen Hausbesitzern die Veränderungen, welche die einstigen Wohnungen des Meisters im Lauf der Zeit erlitten haben, festzustellen und schwer entscheidbare Fragen wenigstens so weit als möglich der Entscheidung nahe zu bringen. Daß dabei natürlich auch über die in bestimmten Häusern entstandenen Werke manche Bemerkung fällt, ist natürlich, und so enthält denn das Buch auch manches, wodurch unsere Kenntnis von Beethovens Wesen ergänzt wird. Es war gewiß ein glücklicher Gedanke, die schmutzige Sammlung in dieser Form zu veröffentlichen. Dr. Egon v. Komorzynski

300. **Oskar Zehrfeld:** Musikalisches Handbuch für Seminare. I. Teil: Theorie, Musikgeschichte, Orgel, Violine, Klavier. 2. veränderte und vermehrte Auflage. Verlag: J. G. Walde, Löbau 1912 (Mk. 2.60).

An sich selbst wirkt es nicht gerade ideal, daß die Musik, die, von der C-Dur-Tonleiter bis zur Neunten Symphonie, für den Lernenden durchaus nur langsames Einleben, inneres Erwerben sein kann, für das Gedächtnis des Examenkandidaten komprimiert wird, daß er aus dem 30 Seiten umfassenden Abschnitt über Musikgeschichte, vielleicht ohne je eine Note von Strauß gesehen zu haben, sich die Antwort präpariert: „Wohl der größte Meister der Gegenwart, — neigt aber bedenklich zum Realismus,“ oder auf die Frage nach Verdi: „Nähert sich in ‚Aida‘ in der Harmonik dem Stile Wagners, sein ‚Requiem‘ wirkt mehr durch äußerliche Mittel als durch seinen Inhalt.“ Aber abgesehen von solchen, aus der inneren Unmöglichkeit der Aufgabe sich ergebenden kleinen Mängeln ist das Buch mit außerordentlichem Geschick verfaßt; ein staunenswertes Maß von Lernstoff ist auf den 125 Seiten übersichtlich verarbeitet. Vor allem ist es ein großes Verdienst Zehrfelds, daß er in der Theorie klar und nachdrücklich die bleibenden Errungenschaften Riemanns vertritt. Wenn schon an maßgebender Stelle neben den Erfordernissen für den Schul- und Kirchendienst auch der Schein einer allgemein musikalischen Bildung für die Seminaristen verlangt wird, so könnte man zu dieser durch die praktische Notwendigkeit gebotenen Sünde gegen den Geist der Kunst wohl in keiner besseren Form Hilfe leisten, als Zehrfelds Handbuch es tut. Auch den Musik als Hauptfach Studierenden kann es als Repetitorium warm empfohlen werden.

Dr. Max Steinitzer

301. **Zweites Jahres-Supplement 1910/1911 (Band XXIII) zu Meyers Großem Konversations-Lexikon.** Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien. (Mk. 10.—)

In dem Rahmen eines kurzen Berichts der Bedeutung dieser neuen Fortführung zum „Großen Meyer“ gerecht zu werden, ist bei der Fülle des darin Gebotenen ganz unmöglich. Auch dem jüngsten Bande sind die bei seinen

Vorgängern hervorgehobenen Vorzüge nachzurühren: die Sorgfalt in der Auswahl und Abfassung der Artikel, die Kürze und Klarheit der Ausdrucksweise, die Vielseitigkeit, die behälterische, aber jedem Gebiete gerecht werdende Stoffbehandlung, die Objektivität der Darstellung und die hervorragende Berücksichtigung des Zeitgemäßen. Gerade in letzter Beziehung können die Supplemente noch viel mehr leisten als die Bände des Hauptalphabets, weil sie nicht nur alle Artikel des vielseitigen Werkes, die dessen bedürfen, ergänzen und fortsetzen, sondern auch die Aufgabe zu erfüllen haben, in weiterer Fassung des für das Hauptwerk festgelegten Programms alle wichtigeren Ereignisse und die interessanteren Erscheinungen des behandelten Zeitraums sowie alle im Vordergrund des Tagesinteresses stehenden Dinge und Fragen zu beleuchten. Um Belege hierfür aus den Gebieten der Politik und Staatswissenschaft, der Geschichte und Philosophie, der Literatur und Kunst und vielen anderen Zweigen aufzuführen, fehlt uns leider der Raum. Nicht unerwähnt aber möchten wir die Illustrationen lassen, die auch dieser Band verschwenderisch im Text und auf Tafeln darbietet. Von schwarzen Tafeln interessieren hier besonders die Beilagen: „Spiritusdestillationsapparate“, „Elektrochemische Apparate“, „Kondensationsanlagen“, „Lokomobilen“, „Glasfabrikation“, „Unterseeboote“, „Verbrennungsmaschinen“, „Wasserbau“, „Moderne Grabmäler“, „Reklamebeleuchtung“ und die Tafel mit sechs Bildnissen moderner Chemiker. Wahre Prachtstücke sind die farbigen Tafeln: „Neue Gartenpflanzen“, „Neue Zimmerpflanzen“, „Heidelandschaften“, „Neue Zierfische“, „Schmucksteine“, „Marmor“. Die neueste Fortführung des „Großen Meyer“ wird in seiner erstaunlichen Mannigfaltigkeit jeden Benutzer befriedigen und erfreuen. Wir empfehlen die Anschaffung des 23. Bandes, der auch für sich selbst wertvoll ist, gelegentlich.

Richard Wanderer

MUSIKALIEN

302. **Adolf Schulze:** 100 technische Gesangsstudien. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Mk. 1.50.)

Von den einfachsten Intervallen ausgehend, führen diese als tägliches Brot gedachten Übungen bis zu verwickelten Kadenzen von Garcia, Meyerbeer und Bellini. Sie enthalten eine Fülle von Material und bieten leicht Anregung zu weiterem Ausbau und neuen Kombinationen. Es wäre nur angebracht gewesen bei den Übungen, die sich in aufsteigender wie in absteigender Richtung bewegen, zunächst mit den letzteren, anstatt wie leider immer noch allgemein üblich mit den ersteren zu beginnen. Das sollte jeder „einsichtige Lehrer“, in dessen Hand der Verfasser die Übungen gegeben wünscht, von selbst tun. Wenn aber der Verfasser im Vorwort sagt: „Man benutze im Anfang des Singstudiums den Vokal a. Der Vokal a ist in seiner Erzeugung der natürlichste und einfachste!“ so muß dem mit aller Entschiedenheit entgegengetreten werden. Der Vokal a ist der schwerste und somit zum „Anfang“ ungeeignetste; diese Erkenntnis müßte sich nun doch schon allgemach durchgerungen haben, aber dieses Schoßkind längstvergängerer

Zeiten scheint eine wahre Hydra zu sein. Gleichfalls falsch ist die Vorschrift: „auf a weit geöffnete fixierte Mundstellung, die unverändert in jeder Stimmlage beizubehalten ist“, da die Mundweite, innere wie äußere, sich notwendigerweise bei jedem Intervall verändern muß, wenn der Vokal nicht nach kurzer Zeit schon falsch und damit der Ton schlecht werden soll. Hingegen muß man dem Verfasser vollständig beipflichten, wenn er die Zunge als die Wurzel des Übels bei den meisten schlecht Singenden ansieht.

Hjalmar Arlberg

303. Percy C. Buck: Organ Playing. Verlag: Macmillan & Co., London 1912. (Mk. 4.—)

Der lakonisch kurze Titel dieses Buches ließe sich etwa wiedergeben durch: Leitfaden zur Erlernung des künstlerischen Orgelspiels. Auf 100 Seiten sind 122 treffliche Übungsstücke verschiedener Autoren und Literaturbeispiele (darunter auch Regersche Sätze) systematisch angeordnet enthalten und für jedes Zweiggebiet der Orgeltechnik eine Reihe prägnanter Leitsätze und auf praktische Erfahrung gegründeter Anweisungen niedergelegt, die den Studierenden stets auf den Kern der Sache führen und in den Stand setzen, der Schwierigkeiten zielbewußt und ohne Umwege Herr zu werden. Neben den verschiedenen Anschlagsarten und speziell der Orgel eigentümlichen Applikaturen wird besonderer Wert auf die Ausbildung der Selbständigkeit der Hände und Unabhängigkeit der Füße im polyrhythmischen Triospiel gelegt, ferner auf klare Phrasierung und rhythmische Präzision — die Hauptmittel der plastischen Darstellung auf der Orgel. Der Ausbildung der Pedaltechnik ist eine besonders reiche Anzahl Übungen, zum Teil großen Schwierigkeitsgrades, gewidmet, deren Beherrschung eine fast sportmäßige Gewandtheit verlangt, andererseits einen Gradmesser für das Können des Spielers abgibt. Spezielle Kapitel ferner behandeln das kirchliche Spiel, allerdings unter Zugrundelegung englischer Verhältnisse (trotzdem trifft vieles — wie z. B. Choralbegleitung — auch für Deutschland zu), sodann das freie Spiel, für das strenge Selbstbeobachtung, dauernde Übung und Festhalten an Motiv und Rhythmus als die eigentlich selbstverständlichen Voraussetzungen neben der natürlichen Anlage zur Pflicht gemacht werden. Endlich finden wir Winke für die solistische Betätigung des Organisten hinsichtlich Registerzusammenstellung, Wahl der Stücke und Programmwürfe. Der Verfasser verhält sich nicht ablehnend gegen Arrangements von Klavier- und Orchestermusik für die Orgel. Insofern die Übertragung in den Orgelstil unmittelbar ohne besondere gedruckte Bearbeitung eine immerhin nützliche Studienarbeit sein kann, wird man ihm beipflichten. Im allgemeinen dürfte aber wohl die eigentliche Orgelliteratur genug Stoff bieten. Daß ein Programm nicht ausschließlich aus kontrapunktischer Musik bestehen soll, sondern auch homophone berücksichtigen muß, wenn das Interesse des Publikums wachgehalten werden soll, ist eine alte Erfahrung, ebenso daß man Bach nicht monoton und hölzern herunterspielen darf, wenn der Geist seiner Schöpfungen hervorleuchten soll. Eine Zusammenstellung von weniger bekannten Orgelkompositionen vorwiegend deutscher und französischer Meister

unter dem Gesichtspunkte besonderer technischer Schwierigkeiten beschließt die sehr belehrenden Anleitungen. Als besonderen Vorzug von Buck's „Organ playing“ möchten wir die sachlich knappe, dabei doch alles Wesentliche berücksichtigende Darstellung bezeichnen, sowie das Bestreben, Eigenes, in anderen Orgelschulen nicht ebenso oder in ähnlicher Weise Vorhandenes, zu bringen. An der Hand des Buches wird es dem Studierenden nicht schwerfallen, die passenden Griffe in die Literatur zu tun und durch die speziellen Studien vorbereitet schnell zur Beherrschung der Stücke zu gelangen. Gewissermaßen als Vorstudien zu Bachs Sechs Orgelsonaten darf man die verschiedenen von Buck triomäßig übertragenen Klavierstücke Bachs (aus den Suiten, Inventionen usw.) ansehen. Für deutsche Organisten verdient Buck's „Organ playing“ den Vorzug vor Bossi's sonst auch vortrefflichen „Studi per organo“ wegen der vielerlei schätzenswerten Anregungen gerade für die Wiedergabe der deutschen Orgelliteratur.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

304. Friedrich E. Koch: Deutsche Motetten nach Bibelworten für gemischten Chor. op. 34. Heft 2. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Part. Mk. 2.—)

Diese Kompositionen reihen sich würdig den anderen wertvollen Schöpfungen des bestens bekannten Verfassers moderner geistlicher Musik an. Trotz des strengen Stils und der musterhaften Stimmführungen bringt der Komponist geschickt und wirkungsvoll die für unsere Ohren fast schon zum Bedürfnis gewordenen moderneren harmonischen Modulationen an. Auch werden den einzelnen Stimmen weder musikalisch noch technisch zu große Aufgaben gestellt. Am stimmungsvollsten können das Vokalquintett (mit 2 Tenören) „Mache dich auf, werde Licht“, weiterhin das liebliche Quartett: „Siehe, ich sende meinen Engel vor dir her,“ und am großzügigsten das Doppelquartett: „Meine Seele erhebet den Herrn“ genannt werden.

305. Alfred Broßmer: Fünf Lieder mit Klavierbegleitung. op. 3. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Die Lieder sind von sehr verschiedenem Wert. Hält sich der Komponist streng an das Volkstümlich-Einfache, dann entsteht etwas sehr Hübsches, wie zum Beispiel das erste der Lieder: „Das alte Lied.“ Auf dem Wege zum „Kunstlied“ aber verirrt er sich zwischen schlimmen Banalitäten und gezwungen „interessanten“ Wendungen. Der Grundton des letzten Liedes mit dem an und für sich hübschen, aber durchweg melancholischen Dreivierteltakt erscheint mir für „Des Mädels Pfingstlied“ gänzlich verfehlt.

306. G. Scrinzi: Sonata appassionata (in modo dorico). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein merkwürdiger Versuch, das alte griechische Tonartbewußtsein mit unserer zeitgemäßen harmonischen Empfindung zu vereinen. Leider kann die Intention trotz bemerkenswertem Können nicht als gelungen bezeichnet werden. Sind doch die alten griechischen Tonleitern (das beweist auch ihre Verwendung in der Kirchenmusik) sowohl für die Hellenen als auch noch für unsere Ohren rein melodisch und nicht harmonisch empfunden. Bei konstant durch-

geführter Harmonisierung derselben kommt eine schier trostlose Häufung von düsteren Dissonanzen zustande, die auf dem Papier gerechtfertigt erscheinen, dem empfindenden Ohr aber auf die Dauer unerträglich werden. Auch muß dem Werke eine großenteils unpianistische Schreibweise zum Vorwurf gemacht werden. Es sei nur auf die Bevorzugung der tiefsten Lagen des Klaviers (in dorisch es-moll) und auf die, auch technisch erhebliche Schwierigkeiten bereitende Begleitungsfigur des letzten Satzes hingewiesen.

307. Ernst Münch: Sechs Lieder mit Klavierbegleitung. op. 16a. Steingraber Verlag, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Ziemlich harmlose musikalische Offenbarungen. Auf noch harmloserem Gebiete, z. B. in Volksliedern, müßte sich der Verfasser viel heimischer fühlen. Für Lieder à la Franz Abt (aber nur Kopie des Meisters) liegt heutzutage wahrlich kein dringendes Bedürfnis vor. Daß man in dem Liede „In himmelblauer Ferne“ sofort an die wohlbekannten Klänge des Gralsritters erinnert wird, ist vielleicht verständlich, aber nicht unbedingt notwendig.

308. Erwin Lendvai: Fünf Bilder für Klavier. op. 12. 1. Meißner Porzellan (Mk. 1.—); 2. Arabisches Märchen (Mk. 1.50); 3. Götzenbild (Mk. 1.—); 4. Ligurische Fischerbarken (Mk. 1.—); 5. Der Abenteurer (Mk. 1.50). Verlag: N. Simrock, Berlin.

Der Verfasser wandelt seine eigenen, wenn auch nicht uninteressanten Wege. Weniger in bezug auf thematische Erfindung, als auf harmonische Arbeit. Letztere recht interessant zu gestalten, scheint ihm aber noch zu oft Selbstzweck zu sein. Daraus ergibt sich eine stellenweise unbegründet harte enharmonische Modulationsweise und eine Häufung von unvorbereiteten Wechselnoten, wenn auch zu letzterem in dem zweiten Stück (Arabisches Märchen) zum Beispiel die Grundlage durch das orientalische Kolorit gegeben ist. Aber auch harmonische Bizarriheiten haben ihre Regel, eine Entwicklung, die aus ihnen selbst stammt, und die gehört und nicht erdacht werden will. Am anspruchlosesten wirkt naturgemäß das erste (Meißner Porzellan); es könnte etwas mehr naive Grazie sehr gut vertragen. Als glücklichster Wurf ist der „Abenteurer“ zu bezeichnen, ein durch seine dithyrambisch wechselnde Taktart und seinen originellen Rhythmus sehr apart wirkendes, vortrefflich durchgearbeitetes und auch pianistisch recht wirkungsvolles Stück.

309. Edouard Schütt: Journée d'été pour Piano. op. 92. 1. A l'aube. 2. Calme du matin. 3. Badinage (Les enfants). 4. Tendresse (Les amoureux). 5. Réverie du soir. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 3.—.)

Ein Sommertag mit seiner Morgen- und Abenddämmerung, mit seinem Mittagszauber, und mit allerlei kleinen Episoden, die sich tagüber ereignen können, hat schon manchen Komponisten zur musikalischen Schilderung verlockt. Leider gelang es dem Komponisten diesmal nicht sehr, den Stimmungsgehalt seiner Titel überzeugend zu gestalten. Ein Suchen nach Originalität scheint auch hier den natürlichen Fluß der an und für sich graziösen Themen auf Irrwege zu führen. Es sei nur auf die Durchführung des ersten

Stückes und auf den Mittelsatz des zweiten hingewiesen, wo zu den wiederholten Kuckucksrufen eine harmonische Grundlage „geschaffen“ ist, die auf dem Flügel unmöglich „klingt“. Sie ist eher orchestral gedacht. Am heimischsten fühlt sich der Verfasser bei dem zierlichen Thema der „Badinage“ und dem graziösen Walzer der Verliebten in „Tendresse“. Über „Réverie du soir“ schweigt des Sängers Höflichkeit.

310. Edouard Schütt: A l'Américain pour piano. op. 93. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 1.50.)

Ein graziöser Einfall von einem noblen „two-step“-Thema. Leider zu wenig durchgearbeitet, und mit einem Mittelsatz, der mir deplaciert erscheint. Ein „two-step“, und sei er noch so vornehm, braucht eben keinen Mittelsatz, wonach man nicht tanzen könnte.

311. Hermann Zilcher: Klavierskizzen. op. 26. 1. Widmung. 2. Spaziergang. 3. In der Höhle. 4. Dämmerung. 5. Abend im Dorf. 6. Spuk. 7. Nächtliche Heimkehr. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 3.50.)

Die Sammlung stellt sozusagen auch einen musikalischen Tagesspaziergang dar, einen Spaziergang, bei dem man manches Schöne erlebt und manche schöne Blume vom Wegrand gepflückt hat. Eine vorzügliche Gestaltungskraft und eine schier meisterliche Handhabung der ewig bestehenden Form ermöglicht es dem Verfasser mit Hilfe seiner plastischen Themen, alles was er uns zu sagen hat, so überzeugend darzustellen, daß wir ihm auch auf weniger gangbaren Pfaden willig folgen. Das „Originelle“, was dabei auf dem fruchtbaren Boden der „Dissonanz“ entsteht, ist niemals gewollt: — es muß da sein, es stammt aus der natürlichen Entwicklung, es deckt sich mit der Linie. Durch seinen natürlichen Ursprung aus der Stimmführung wirkt es sicher, persönlich. Für das feine Stilgefühl des Komponisten spricht am besten das letzte Stück, die „Nächtliche Heimkehr“, wo alle vorhergegangenen Themen nochmals auftauchen, — als ob alle Erlebnisse des Tages nochmals durch den Kopf zögen, um endlich mit den Tönen des Anfangs der „Widmung“ in die Ruhe des „Abends im Dorfe“ zu versinken. — Manches atmet Brahmschen Geist und Stimmung. Dieses soll kein Vorwurf sein. Besonders dann nicht, wenn man, wie im vorliegenden Falle, öfters an die Größe des Meisters heranzureichen scheint.

Dr. Jenö Kerntler

312. W. H. Feltzer: Neue Methode zur Einführung in das Lagen-Tonleiter- und Akkordspiel für die Violine. op. 5. Heft 1—4. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig. (Mk. 6.50.)

Unzweifelhaft hat der Verfasser damit Recht, daß in den meisten Violinschulen (selbst die Seifriz-Singersche und Joachim-Mosersche nicht ausgenommen) die erste Lage mit einer unnötigen Ausführlichkeit behandelt ist, während die übrigen Lagen, in denen die linke Hand ganz anders zu setzen ist, sehr kurz abgemacht sind. Man sehe sich z. B. einmal die Spohrsche, Bériotsche und Davidsche Schule daraufhin an. Dadurch, daß die erste Lage oft jahrelang nur geübt, sicherlich beim Unterrichte immer bevorzugt wird, schleichen sich gewisse Mängel in

die Technik der linken Hand bei zahllosen Geigern ein. Diesem Übelstand hilft die Feltzersche Methode entschieden ab; sie nimmt die höheren Lagen ziemlich bald neben der ersten in Angriff und verlangt, daß sie ständig neben dieser gepflegt werden. Den Geigern wird von Feltzer in den Tonleiter- und Akkordstudien ein reichliches Material geboten, um ohne großen Zeitaufwand täglich eine Anzahl von Übungen in allen Lagen zu machen. Feltzer sollte nur noch diesen Übungen eine Sammlung von wirklichen Stücken, an denen sich auch das Empfinden der Geiger bilden kann, hinzufügen, sei es auch nur, daß er diese aus den alten Schulen entnimmt, die keinen Urheberschutz mehr genießen. Mustergültig sind übrigens immer noch trotz ihres gelegentlich zopfigen Charakters die für jede der sieben Lagen geschriebenen Divertimenti von Campagnoli, die in neuen billigen Ausgaben zur Genüge vorliegen.

313. **Josef Suk:** Quartett No. 2 für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. op. 31. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Stimmen Mk. 6.—, Part. Mk. 3.—.)

Im vorigen Winter wollte das Böhmisches Quartett dieses Werk seines zweiten Geigers in Berlin spielen, setzte es aber dann vom Programm wieder ab. Ehe ich es nicht von den Böhmen selbst gehört habe, möchte ich mir kein definitives Urteil über dieses mir vorläufig hypermodern erscheinende, ungemein schwierige Werk erlauben. Es weicht in der äußeren Form insofern vom Herkommen ab, als es ähnlich wie Beethovens cis-moll in einem Zuge vorgetragen werden muß, wenn auch die einzelnen Sätze, besonders das Finale, sich deutlich voneinander abheben. Der fortwährende Takt-, Rhythmus- und Zeitmaßwechsel sowie die Unruhe der Harmonik zeugen leider davon, daß Cyrill Scott Schule macht. Ich kann mir nicht denken, daß Suks einstiger Lehrer Dvořák, der seinerzeit das erste Quartett seines Schülers und späteren Schwiegersohns so warm dem Verleger Fritz Simrock empfohlen hat, dies auch bei diesem Quartett getan hätte. Aber ich irre wohl und erkenne vorläufig nur noch nicht den hohen Gedankenflug und die melodische Schönheit der Motive des Tonsetzers, für dessen erste Kammermusikwerke ich mich erwärmen konnte.

314. **Blair Fairchild:** Quatuor. op. 27. Verlag: E. Demets, Paris. (Part. 7, Stimmen 10 Fr.)

Ein durch die Verarbeitung der an sich keineswegs bedeutenden Themen interessantes Streichquartett, bei dem man freilich manche gewagte Harmonieen in den Kauf nehmen muß; der Komponist scheut, um in der Stimmführung nicht beschränkt zu sein, vor Kakophonieen nicht zurück, er fühlt sich durchaus als moderner Tonsetzer und ist wohl am meisten durch Debussy und Ravel beeinflusst. Das markige Thema, das als Einleitung zum ersten Satz erklingt und ihn auch abschließt, wird dann als Hauptthema des Finale verwandt. Das Hauptthema des ersten Satzes kehrt in einem Sätzchen des Scherzo, in dem auch das erste Thema des Andante aufgenommen ist, als Reminiszenz in der zweiten Geige wieder. Auch erscheint das Hauptthema des Andante als zweites Thema

im Finale, natürlich etwas, auch rhythmisch, verändert. Auf diese Weise sind die vier Sätze, von denen der eingänglichste und wohl auch wirksamste das Scherzo ist, in einen gewissen Zusammenhang gebracht. Zart empfunden ist das Gesangsthema des ersten Satzes, auch an der schönen Melodik des Andante, das freilich einen etwas opernhaften, unruhigen Zwischensatz hat, kann man sich erfreuen.

315. **Ernst Toch:** Quartett. op. 18. (Part. Mk. 3.—, Stimmen Mk. 8.—.) — *Serenade* für drei Violinen. op. 20. (Part. Mk. 2.—, Stimmen Mk. 5.—.) Verlag: Jos. Weinberger, Wien.

Unstreitig ist der junge, auf dem Frankfurter (Hochschen) Konservatorium ausgebildete Komponist hochbegabt und besitzt eine starke Erfindungsader, aber er ist noch gar zu sehr in der Entwicklungsperiode und steckt sich in dem Quartett schon Ziele, die er noch nicht erreichen kann. Infolgedessen hinterläßt es nur gemischte Gefühle; so gleich der fugierte Prolog. Dagegen ist das auf diesen folgende Scherzo, das virtuos ausgeführt werden muß, apart und in seinem Gesangsthema einschmeichelnd und reizvoll. Wenig kann ich mich mit dem unklaren Andante befreunden, dessen Koda freilich eindrucksvoll ist. Der vierte Satz, wieder ein Scherzo, das leise an das von Beethovens op. 59 No. 1 gemahnt, ist geistvoll, amüsant und melodios, verlangt freilich auch eine durchaus virtuose Wiedergabe. In dem sehr ausgedehnten, in Rondoform gehaltenen Finale wirkt der erste Teil abstoßend, dagegen ist das zweite gesangreiche Thema höchst einschmeichelnd, auch interessiert das dritte. — Weit weniger anspruchsvoll tritt die übrigens auch durchaus gefällige dreisätzige Serenade auf, die bei der Dürftigkeit der Literatur für drei Geigen recht willkommen ist. Namentlich der melodisch sehr ansprechende erste Satz trägt dem Charakter einer Nachtmusik sehr gut Rechnung. Abwechslungsreiche Variationen über ein einfaches Thema bilden den Mittelsatz. Eigenartig auch durch seine Rhythmik ist das in Rondoform gehaltene Finale, das tüchtige Ensemblespieler verlangt.

316. **A. Bustini:** Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. op. 13. Verlag: P. Jurgenson, Leipzig und Moskau. (Rbl. 3.50.)

Trotz des italienischen Namens ist der Komponist sicherlich ein Russe seinem musikalischen Empfinden nach. Er hat viel gelernt und versucht alles mögliche aus seinen Themen zu machen; diese aber sind ziemlich dürftig und trocken in der Erfindung. Am meisten gilt dies von dem ersten Satz. Im langsamen Satz erklingt zuerst eine wirkliche Melodie, doch verliert sich der Komponist nur zu bald mehr und mehr in bloße Spekulation. Das flotte Scherzo ist in Mendelssohnscher Manier gehalten, dabei ein Virtuosenstück. Am eigenartigsten erscheint mir das auch am meisten russisches Kolorit aufweisende Finale, dessen zweites Thema besonders reizvoll ist. Vor der Repetition wird das Hauptthema des Andante wiederholt, und der Satz ziemlich äußerlich mit dem breit ausgeführten Hauptthema des ersten Satzes abgeschlossen. Wilhelm Altmann

KRITIK

OPER

ALTENBURG: Das Hoftheater brachte im vergangenen Winter an Neuheiten den „Barbier von Bagdad“ von Cornelius in der Mottischen Instrumentierung, der eine Reihe voller Häuser erzielte; dann die einaktigen Opern „Gringoire“ von Brüll, „Versiegelt“ von Blech, die „Maienkönigin“ von Gluck, das Singspiel „Brüderlein fein“ von Fall, „Susanne im Bade“ von Löwenfeld, sowie die Operetten „Zigeunerliebe“ von Lehár, die „Puppe“ von Audran und „Die schöne Rissette“ von Fall. Die musikalische Leitung hat seit zwei Jahren Rudolf Groß, ein routinierter Dirigent mit viel Temperament, der hier, wo mit vielen Anfängern zu arbeiten ist, sehr am rechten Platze ist.

Oskar Ehrlich

BOSTON: Die Oper hat ihre Saison beendet. Kurz nach Schluß kam die New Yorker Oper zu uns und erzielte mit den „Königskindern“ einen großen Erfolg. Amerika sollte ein besonderes Interesse für Humperdincks Werk nehmen; denn es wurde erstmals in New York gegeben, und ihm wurde hauptsächlich durch eine amerikanische Sängerin — Frl. Farrar — zum Erfolge verholfen. Jedoch nicht einzig und allein durch sie. Wir müssen auch ihre Gänseherde loben. Es nahm sich wundervoll aus zu sehen, wie diese gehütet wurden, gerade wie man es auf dem Lande tut; ja, eine davon wurde sogar mit vor den Vorhang gebracht, um sich in den Applaus mit Frl. Farrar zu teilen. Ich will ja nicht gerade sagen, daß ich nicht auch schon früher Gänse auf der Bühne gesehen habe, aber die waren ohne Flügel und hatten bedeutendere Rollen. Louis C. Elson

BRESLAU: Noch zwölf Tage vor Schluß der Spielzeit brachte unsere schier unermüdliche Oper mitten in den Strapazen eines „Wagner-Zyklus“ (der freilich keiner war, da ihm, wie seit Jahren, wiederum das überaus wichtige Anfangsglied „Rienzi“ fehlte) des jungen H. W. v. Waltershausen Musiktragödie „Oberst Chabert“ heraus. Das auf jeden Fall interessante und mit erklecklichem Bühnenraffinement gearbeitete Werk ist Ihnen bekannt und ich brauche Ihnen daher die Einwände, die ich gegen die dramatisch kraftvolle, aber erfindungsarme Partitur und mehr noch gegen das äußerlich effektvolle, psychologisch jedoch unmögliche Textbuch auf dem Herzen habe, nicht im einzelnen vorzutragen. Geradezu glänzend war die von Kapellmeister Tissor sorglich einstudierte Aufführung besonders hinsichtlich der solistischen Wiedergabe. Die beiden Prachtorgane der Frau Kemp und des Herrn Hecker erfüllten die Partien der Gräfin und des unglückseligen Titelhelden mit strahlendem Glanze. Als Graf Ferraud legte ein junger, neugeworbener Hochtenor, Herr Gläser, angenehme Proben starker stimmlicher Begabung ab. Der Dichterkomponist durfte sich dank dieser ungewöhnlich fesselnden Unterstützung durch seine Interpreten persönlich eines enthusiastischen Erfolges erfreuen, der hoffentlich nicht bis zur nächsten Spielzeit in der Erinnerung der Hörer verblaßt. — Nach diesem letzten großen Streich gab es noch einige der gewohnten unvermeidlichen Anstellungsgast-

spiele, und eine Spielzeit, deren künstlerische Ergebnisse als anständiger Durchschnitt, deren finanzielle Resultate als betrüblich zu bezeichnen sind, war vorüber. Dr. Erich Freund

BRÜSSEL: Die Monnaie-Oper beschloß die Saison mit einem Wagner-Festival (zweimal „Tristan“, einmal der „Ring“) unter Lohse und mit deutschen Künstlern. Da uns dazu keine Einladung zugegangen, können wir über die Aufführungen leider nicht berichten. Der Erfolg war glänzend. Felix Welcker

BUDAPEST: Die Direktion der jungen Volksoper hat an das Ende der ersten, an künstlerischen Regsamkeiten reichen Saison ein großzügiges Unternehmen gesetzt, für das ihr alle Kunstfreunde Budapests mit Recht herzlichsten Dank wissen. Nach mehr als einem Vierteljahrhundert — seit der bekannten „Ring“-Wanderreise Angelo Neumanns — haben wir in Ungarn wieder deutsche Aufführungen von Werken Richard Wagners gehört; in einer Wiedergabe, die in vielem das künstlerische Niveau Münchens und Bayreuths erreichte. Der Festspielzyklus umfaßte mit Ausnahme des „Rienzi“ und selbstverständlich des „Parsifal“ alle Werke des Meisters, von denen „Lohengrin“, das populärste, zweimal im Spielplan erschien. Den festen äußeren Rahmen der Aufführungen, in den sich eine reiche Fülle solistischer Glanzleistungen fügte, bildeten Orchester und Chor des Dessauer Hoftheaters unter Leitung des temperamentvollen, stilkundigen, energischen Generalmusikdirektors Franz Mikorey, dessen künstlerische Entwicklung ein noch reicheres Aufblühen seiner Fähigkeiten verheißt. An Fülle und Schönheit des Klangs, an harmonischer Einstimmung der Gruppen steht das kleinere Dessauer Orchester hinter jenem der königlich ungarischen Oper wohl zurück, übertrifft es aber an technischer Diszipliniertheit, an künstlerischer Fügsamkeit. Der Chor bot, namentlich in den zarteren, intimen Sätzen, Meisterstücke rhythmischer Präcision und dynamischer Subtilität. Mit Herrn Mikorey beteiligten sich an der Leitung des Festspielzyklus Otto Lohse, der den „Fliegenden Holländer“ und „Tristan und Isolde“ mit überragender Großzügigkeit, der schärfsten Eindringlichkeit künstlerischen Verstehens und poetischen Empfindens dirigierte, und Ferdinand Löwe, der geniale Dirigent des Wiener Konzertvereins, der nach langen Jahren wieder einmal an der Spitze eines Bühnenorchesters erschien, und mit der meisterhaften Gestaltung des orchestralen Teiles einer „Lohengrin“-Aufführung den Wunsch weckte, sein seltenes Können wieder dem Theater zugeführt zu wissen. In dem Solistenensemble, das ein nahezu erschöpfendes Bild deutscher Sangeskunst bot, trat uns eine Reihe künstlerischer Individualitäten entgegen, die längst zu hochgeschätzten Gästen unserer Opernbühne und des Konzertsaaes gehören; wir hatten aber auch die Freude, Koryphäen des deutschen Operntheaters kennen zu lernen, die uns bisher durch den scheidenden Zwang der Sprache fern gestanden waren. So Frau Mildenburg, eine Ortrud von düsterer, von der Dekadenz ihrer Klytemnästra interessant angefärbter Dämonik, Frl. Morena, eine

Brünnhilde von adeliger Schönheit und Plastik des Stiles, des Ausdrucks, der Geste, der Pose, wenn schon nicht überall von der wünschenswerten dramatischen Schlagkraft der ermüdeten Stimme. Eva von der Osten-Plaschke faszinierte als Elsa und Senta durch Kraft, Glanz und Wohllaut einer sinnlich-berückenden Stimme, durch die poesievolle Beseelung der ganzen Gestaltung. Die Isolde von Zdenka Faßbender fesselte mehr durch formale Abklärung, denn durch die Kraft überzeugender Innerlichkeit; ein ähnliches gilt von der königlich schönen Elisabeth Maud Fays. Frida Hempel, die den glänzenden Reichtum ihres Könnens auch auf der Bühne der königlichen Oper als Gilda und Violetta offenbarte, entzückte hier durch das beste Evchen, das wir noch bewundern konnten. Die vornehm abgestimmte Elsa liegt der Individualität der Künstlerin wohl ferner. Frau Cahier (Ortrud, Brangäne, Fricka) ließ diesmal kühler; man merkte, daß die Künstlerin diesmal auf einem nur intellektuell erstrittenen Boden stand. Dem schönen Talent von Frau Gura-Hummel, der mit den kleinen Partien der Freya und Guttrune die undankbarsten Aufgaben des Zyklus zugefallen waren, hoffen wir noch in bedeutungsvolleren Gestaltungen begegnen zu können. Die warm bewegte, fein geschliffene Venus der Frau Denner ließ gewisse Grenzen des stimmlichen Vermögens gern überhören. Einen vielleicht noch größeren Reichtum der künstlerischen Persönlichkeiten wies die glänzende Reihe der männlichen Darsteller auf. Den breitesten Raum im Zyklus nahmen Knote mit seinem idealen Stolz, dem stimmglänzenden Lohengrin, einem interessanten Tannhäuser und dem beiden Siegfried, Feinhals mit seinem unvergleichlichen Sachs, dem pathetischen Wotan und dem klangwuchtigen Wanderer, endlich Bender mit seinem markigen Landgrafen, seinem warmbeseelten Pogner, einem hoheitsvollen König Heinrich und einem ergreifenden Marke ein. Die überragende Kunstlerschaft van Rooy's bewunderte man an seinem Holländer und Kurwenal, das phänomenale Organ Karl Brauns an seinem Hagen und Hunding. Den Telramund hatten die Herren Breitenfeld und Plaschke inne; der letztgenannte ersang sich mit seinem edelgeklärten Wolfram noch höheren Preis. Geringeren Eindruck erzielte der Tristan Bary's und der noch unfertige Lohengrin Hutts, der dagegen die kleine Partie des Erik zu kaum geahnter künstlerischer Wirkung brachte. Noch seien der mustergiltige Beckmesser Geis', der gewinnende David Kuhns, der geistvoll pointierte Loge Hensels — von dem wir auch einen schwächeren Siegmund hörten —, der unübertreffliche Alberich Zádor's, Liszewsky's stimmdröhnender Donner und Heerrufer und Schramms charakteristisch-grotesker Mime genannt. Einen erschütternden Akkord künstlerisch-menschlicher Tragik trug das Auftreten unseres jugendlichen Landsmannes, des hochbegabten Bassisten Richard Erdős, in dem Festspielzyklus. Der junge Künstler, den wir mit Betrübniß an Frankfurt verloren hatten, war gekommen, den Daland zu singen, eine seiner besten Gestaltungen. Er war hier mit hohem Fieber eingetroffen und trat aus der Krankstube auf die Bühne. Man bewunderte die Pracht

seiner Stimme, den verheißungsvoll erweiterten Reichtum seines Könnens. Ein Heldenstück von Pflichtbewußtsein und Energie. Es sollte der Schwanengesang des Künstlers werden. Nach der Vorstellung mußte ihn sein Meister und Schwager, der Gesangsprofessor Graeff, fast zu Bett tragen. Ein Herzleiden trat drohend hervor, und nun ruht der tote Künstler in der kühlen heimatlichen Erde. Ein wehmütvoller Nachklang zu dem erhebenden Jubel freudiger Begeisterung, den die Festspiele in Publikum und Presse geweckt hatten. Es war die bedeutungsvollste künstlerische Sensation der letzten Jahrzehnte gewesen. Für das junge Unternehmen ein Wagnis, da es mit allen erforderlichen Dekorationen, die Direktor Markus für den ganzen Zyklus neu anfertigen ließ, einen Einsatz von 300000 Kronen galt. Aber es gelang. Das Riesenhaus war fast allabendlich dicht gefüllt, und die Aufführung der „Meistersinger“, die als die erste ausverkauft war, brachte allein eine Einnahme von 40000 Kronen. Neben der großen erziehlchen Wirkung hat das Unternehmen auch jene Folge, daß wir künftig auf der Bühne der Volksoper Künstlern begegnen werden, die Deutsch singen dürfen. Frida Hempel, Eva von der Osten und andere sind schon zu längeren Gastspielen verpflichtet. — Die Königliche Oper wird alle noch vorhandenen Kräfte sammeln müssen, der jungen, kampfreudigen Konkurrenz erfolgreich begegnen zu können. Einstweilen geht sie daran, die morsch gewordenen abzustößen. Die Krise an dem staatlichen Operntheater ist akut geworden und hat zunächst zu der Entfernung des künstlerisch unfähigen, wenn schon ehrlich strebsamen Direktors Mészáros und unter dem Titel von erforderlichen baulichen Umgestaltungen zu einer mehrmonatigen vom Unterrichtsministerium verfügten Schließung des Theaters geführt. Der Regierungskommissär Dr. Graf Bánffy benutzt die einschlägigen Vertragsbestimmungen, sich von einzelnen lästigen Verpflichtungen zu befreien. So hatte der zurückgetretene Direktor eine Dame in der Nähe der Fünfzig noch auf fünf Jahre mit einer Gage von 40000 Kronen engagiert, die es im ersten Jahre des neuen Vertrages mit Mühe zu zwölfmaligem fragwürdigen Auftreten bringen konnte. So ging es also nicht. Aber das Werk der Reorganisierung wird erheblichen Schwierigkeiten begegnen. Es ist ein altes naturalistisches Ensemble zu erziehen, ein neues zu schaffen. Graf Bánffy hat den Oberregisseur des Nationaltheaters Dr. Hevesi, einen feingebildeten, auch musikalischen Künstler in der gleichen Eigenschaft der Oper verpflichtet, aber noch fehlen uns der imponierende, autoritative Dirigent, erstarrige, zugkräftige Solisten, die Bildner des jugendlichen Nachwuchses. Einstweilen arbeitet Graf Bánffy, sein eigener Direktor, mit dem Sekretär Vidor, dem ersten Kapellmeister Kerner, dem jetzigen Oberregisseur Alszegehy und dem Chef der Ökonomie Chmilevsky an dem Programm der nächsten Saison. Als ob es sich nicht weit mehr um das Wie, als um das Was handeln würde. Wir wünschen dem kunstbegeisterten Streben des Regierungskommissärs volles Gelingen; aber die Wege, die zu diesem heißersehten Ziele führen sollen, scheinen noch in Dunkel gehüllt.

Dr. Béla Diósy

DORTMUND: Mit großer Spannung erwartete man die hiesige Erstaufführung der „Elektra“. Die Wiedergabe, auf unserem vorzüglichen Orchester unter Wolfram und den besten Gesangskräften ruhend, hinterließ in ihrer farbenreichen und scharfen Ausdruckskraft einen bezeichnenden Eindruck. Für manchen Hörer aber bedeutete der Schluß auch eine Erlösung von einem unheimlichen Bann. Mit fast übermenschlicher Anstrengung behaupteten sich siegreich gegen das Orchester besonders Frau Erregots-Busch (Elektra). Frl. Schwarz (Chrysothemis) und Reisinger (Orest). Dieser und Scherer verabschiedeten sich in ihren Glanzrollen als Hans Sachs und David. Wildbrunn gab in seinem Walther Stolzing wohl sein Bestes der ganzen Spielzeit. Allen wurden große Ehrungen bereitet, an denen auch Direktor Hofmann teilnehmen mußte, der in seinem idealen Streben unsere Oper zu einer Höhe geführt, die große künstlerische Erfolge zeitigte.

Heinrich Bülle

ELBERFELD: Die letzten Vorstellungen der mit Wagners „Fliegendem Holländer“ beschlossenen Spielzeit — „Der Barbier von Sevilla“, „Carmen“, „Der fliegende Holländer“ — waren Abschiedsvorstellungen für Max Otto, Franziska Callwey, Arminius Balder und Karl Armster. Sie waren gut vorbereitet und brachten uns noch einmal zum Bewußtsein, was wir an den scheidenden Künstlern hatten, und was wir an ihnen verlieren. Neben Strauß-Reiterers vielgegebener „Frühlingsluft“ und Verdi's hier lange nicht gegebenem „Maskenball“ wurde Wilhelm Kienzl's „Kuhreigen“ auch hier freundlich aufgenommen, wenn die Besetzung der beiden Hauptrollen auch gerade nicht die glücklichste war. Kienzl's Kunst hat auch in seinem neuen Werke da die schönsten Blüten getrieben, wo sie sich in den Dienst volkstümlichen Tons stellte.

F. Schemensky

HALBERSTADT: Der neue Theaterdirektor Vogeler hat es im Verein mit dem Kapellmeister Andermann verstanden, das eigentlich nur für die Operette bestimmte Personal so weit zu schulen, daß es auch einige Opern mit Erfolg geben konnte, zu denen ein oder mehrere auswärtige Gäste herangezogen wurden. „Hänsel und Gretel“ sowie „Cavalleria“ zeugten von vielem Fleiß. Ganz besonders dankbar war man der Direktion, daß sie uns mit den beiden Werken Puccini's: „Bohème“ und „Madame Butterfly“ bekannt machte. Einen großen Erfolg brachte „Fidelio“ mit Mimi Gutheim-Poensgen, E. Goebel, Schilbach und den hiesigen Kräften Martha Klaus und Hans Salein. Einen höchst willkommenen Abschluß der Spielzeit gab eine „Walküre“-Aufführung, die sich den früheren von Kehr veranstalteten Festspielen würdig an die Seite stellte. Adolf Gröbke und Anna Schabbel-Zoder, als Siegmund und Sieglinde, Lohfing und Dawson, als Hunding und Wotan, Mimi Gutheim-Poensgen (Brünnhilde) und Irma Tervani (Fricka) gewährleisteten eine hervorragende Wiedergabe.

Hans Traebert

HALLE a. S.: Die Oper brachte zuguterletzt noch zwei Neuheiten. Man hatte d'Albert's „Verschenkte Frau“ einstudiert, ohne jedoch damit einen nennenswerten Erfolg zu erzielen.

Außerdem brachte die Dessauer Hofoper unter Mikorey Strauß' „Elektra“ mit Aline Sanden (Leipzig) und Sofie Wolff (Köln) als Gästen zur Aufführung.

Martin Frey

HANNOVER: Opernfestspiele. Vom 26. Mai bis 4. Juni fand im Königlichen Theater eine Festspielwoche statt, in der neben einigen Schauspielen folgende Opern aufgeführt wurden: „Don Juan“ von Mozart, „Der Freischütz“ von Weber, „Lohengrin“, „Meistersinger“ und „Tristan“ von Wagner und Strauß' „Rosenkavalier“. Zu diesen Festvorstellungen waren folgende Gäste geladen: William Miller (Lohengrin), Johannes Bischoff (Telramund), Alfred von Bary (Tristan), Paul Bender (Ochs von Lerchenau), John Forsell (Don Juan), Heinrich Hensel (Walter von Stolzing) und Karl Braun (Pogner) sowie die Damen Lili Hafgren-Waag (Agathe), Ottilie Metzger (Brangäne), Elisabeth Boehm-van Endert (Evchen), Hedy Iracema-Brügelmann (Donna Anna) und Margarethe Ober (Donna Elvira). Mit Ausnahme der beiden letztgenannten Sängerinnen, die stimmlich und gesanglich völlig abfielen, ein stolzes, schönes Ensemble, das von unseren einheimischen Opernkräften in hervorragender Weise vervollständigt wurde. Gertrud Kappel als Isolde, Ortrud und Octavian, Anni Wallen als Elsa und Marschallin, Katharina Garden als Ännchen, Zerline und Sophie Faninal sowie Rudolf Moest als König Heinrich, Kaspar, König Marke, Leporello und Hans Sachs, Franz Kronen als Kurwenal und Faninal und endlich die Herren Seydel (David) und Paul (Beckmesser) konnten sich mit ihren Darbietungen getrost neben denjenigen der Gäste hören lassen. Für „Lohengrin“ und „Tristan“ waren völlig neue Inszenierungen und Ausstattungen beschafft, die durch ihre Naturtreue und zeitgemäße Stillechtheit Bewunderung erregten. Mit Ausnahme des von Kapellmeister Weigmann dirigierten „Freischütz“ standen die Festopern unter Leitung Karl Gilles, der sich durch hoch entwickeltes Stilgefühl und eiserne Energie und Sicherheit auszeichnete.

L. Wuthmann

JOHANNESBURG: Seit dem Eintreffen der Quinlan Opera Company herrscht eine noch nie dagewesene Opernfreudigkeit in unserer Stadt. Beinahe allabendlich ist das „Standard Theatre“ trotz der hochgeschraubten Preise ausverkauft. In gelungenster Wiedergabe gelangte Puccini's „Madame Butterfly“ mit Jeanne Brola in der Titelrolle zur Aufführung. Ihr Spiel wirkte hinreißend und deckte gesangliche Mängel zu. Die Inszenierung des Stückes war stilvoll, das Schlußbild des ersten Aktes geradezu märchenhaft. Ausgezeichnet wurde auch „L'enfant prodigue“ von Debussy gegeben. Die drei Solopartien lagen bei Madame Courtenay, Allen Hinckley und Spencer Thomas in guten Händen, und das Orchester brachte alle Schönheiten dieser orientalisch kolorierten Musik fein zur Geltung. Hatte der Regisseur M. Verande alle Ehre mit ebengenanntem Einakter eingelegt, so verfehlte er das hierauf folgende „Hänsel und Gretel“ (Humperdinck) vollständig; es war in der ganzen Aufmachung so undeutlich wie nur möglich. Eine treffliche Leistung bot Vera Courtenay als Mutter. — Wie überall, so übt auch hier Wagner die größte Zugkraft aus.

Leider konnte die „Walküre“ nicht recht befriedigen. Die Bühnenverhältnisse im „Standard Theatre“ sind für die Aufführung eines so anspruchsvollen Werkes zu klein. Der wagnerkundige, tüchtige Dirigent Ernst Knoch mußte kurzerhand das Orchester übernehmen, so wie es vorher durch einen englischen Dirigenten eingeübt war, sodaß es ihm unmöglich war, seinen eigenen Stempel aufzudrücken, ferner waren die Kostüme durchaus nicht im Wagnerischen Geiste gehalten — Siegmund in rotem Trikot und Alivater Wotan in lunttscheckigem Gewand, das sind eben Unmöglichkeiten! Von den Darstellern ist der stimmbegabte Robert Parker (Wotan) in erster Linie zu nennen; ihm würdig zur Seite stand Agnes Nicholls als Brünnhilde. Edna Thornton bot eine interessante Leistung als Fricka, weniger am Platze war Vera Courtenay als Sieglinde. Durchweg befriedigender war die Aufführung des „Lohengrin“, wenn auch die Chöre zu wünschen übrig ließen und Harrison sich wenig in die Rolle Lohengrins zu finden wußte. Auf höchster künstlerischer Höhe stand die Anfangsszene des zweiten Aktes: Robert Parker als Telramund und Edna Thornton als Ortrud wirkten hinreißend; das war eine Glanzleistung ersten Ranges.

M. von Trützschler

KOPENHAGEN: Zu vermerken ist nur die Wiederaufnahme der komischen Oper „Advokat Pathelin“ von Bazin und von „Aida“. In dieser sang der stimmbegabte jugendliche Tenorist Niels Hansen die Partie des Rhadamès.

William Behrend

KREFELD: Die wirkungsvolle, forschende Oper „Stella maris“ von Alfred Kaiser fand gut besuchte Häuser. Sonst ist an Aufführungen von besonderer Wichtigkeit nur zu berichten, daß das Stadttheater mit einer geschlossenen Wiedergabe des Wagnerschen „Ring“ unter Kapellmeister Curt Cruciger die Spielzeit beendete. Unter den hinzugezogenen Gästen tat sich die stimmungswaltige hochdramatische Frau Rüsch-Endorf besonders hervor. — Zurzeit beschäftigt man sich mit dem Projekt eines Theaterneubaues, das lebhaftem Interesse in der Bürgerschaft begegnet, zumal einige Gegner das haltlose Stichwort „Erst Bahnen, dann Bühnen!“ in den Kampf geworfen haben. Ein Platz im Herzen der Stadt ist für über eine Million bereits angekauft, der Bau selbst wird wahrscheinlich zwei Millionen Mark beanspruchen. Es ist die allerhöchste Zeit, daß den jetzigen unhaltbaren, unwürdigen Zuständen ein Ende gemacht werde.

Alfred Fischer

LÜBECK: Den glänzenden Abschluß der an künstlerischen Ereignissen nicht armen Saison, der ersten unter der neuen Direktion Stanislaus Fuchs, bildeten die Maifestspiele, für die eine Reihe erstklassiger Kräfte verpflichtet waren. „Tristan und Isolde“, „Die Walküre“ und „Die Meistersinger“ in durchweg ausgezeichneten Aufführungen zu hören und ohne die bei derartigen Experimenten immer zu befürchtenden unkünstlerischen Nebenerscheinungen, war in der Tat ein Ereignis, von dem wir noch lange zehren können. Als Mitwirkende waren verpflichtet Jacques Urlus (Tristan und Siegmund), Rudolf Moest (Marke und Pogner), Johannes Bischoff (Kurwenal), Max Lohfing

(Hunding), Walter Soomer (Wotan und Hans Sachs), Karl Erb (Stolzinger), Walter Henke (David), Margarethe Kahler (Isolde und Brünnhilde), Frieda Schreiber (Brangäne und Fricka), Katharina Fleischer-Edel (Sieglinde), Elisabeth Boehm van Endert (Eva) und Louise Buers-Mark (Magdalene). Die kleineren Rollen waren durch einheimische Kräfte besetzt. Den Beckmesser sang unser ausgezeichnete Baßbuffo Richard von Schenck, den wir leider nach Wiesbaden abgeben müssen. Die Leitung der drei Werke lag in den Händen von Hermann Abendroth, Carl Pfeiffer und Hans Pfizner, den wir in den „Meistersingern“ auch als Regisseur schätzen lernten. Leider entsprach der Besuch der Vorstellungen nicht dem, was erwartet werden mußte, so daß der von opferwilligen Kunstfreunden gezeichnete Garantiefonds zu einem Teile wird in Anspruch genommen werden müssen. Daß die Direktion im nächsten Jahre einen gleichen Versuch unternehmen sollte, wird man schwerlich erwarten können. — Im übrigen hinterließ die Spielzeit vorwiegend günstige Eindrücke. Von den Neuheiten hatte den größten Erfolg Richard Strauß' „Rosenkavalier“, den wir hier in einer den Durchschnitt weit überragenden Aufführung und glänzender Ausstattung sahen und hörten. Mit bescheideneren Erfolgen mußten sich Humperdincks „Königskinder“, Puccini's „Tosca“ und Tschai-kowsky's „Eugen Onegin“ begnügen. Den Reiz einer Novität hatte für uns auch Pergolesi's entzückende Buffooper „Serva Padrona“, die in Lübeck bislang nur einmal aufgeführt wurde: am 14. Mai 1753 durch die Mingotti'sche Truppe. Zwei Neuheiten auf dem Gebiete der Operette erwiesen sich als Nietten schlimmster Güte. Daß sie trotzdem auf die große Masse Eindruck machten, ist eine Erscheinung, die nicht allein hier beobachtet werden konnte. Von den zur Aufführung gebrachten älteren Operetten erwies sich nur „Boccaccio“ als lebenskräftig. Aus der großen Zahl der Gäste, die wir in der Spielzeit hörten, darf vor allem auf Heinrich Knote, Margarete Matzenauer und Eva von der Osten hingewiesen werden. Am häufigsten hörten wir Alois Pennarini aus dem benachbarten Hamburg, der öfter für unseren erkrankten Helden tenor einzuspringen Gelegenheit hatte. Den weitaus stärksten Erfolg unter allen Gästen, von den Maifestspielen abgesehen, hatte der dänische Kammersänger Herold, der den Turiddu und den Canio mit unübertrefflicher Meisterschaft verkörperte.

J. Hennings

MILWAUKEE: Das Kunsthandwerk ist es, das hier in erster Linie blüht und gedeiht. Von Zeit zu Zeit suchen uns Spieloperngesellschaften heim, die in englischer, französischer oder italienischer Sprache ehrlich-zunftgemäß Werke aufstischen, die sich in aller Herren Ländern seit einer endlosen Reihe von Jahren als Zugkräfte bewährt haben. Gar selten wird uns der Genuß zuteil, Tonschöpfungen der großen Meister in eindrucksvoller Aufführung kennen zu lernen. Eine spärliche Brosame fiel aber doch ab. Dreimal gastierte die Chicagoer Große Operngesellschaft unter Direktion von Andreas Dippel. Sie besitzt in Cleofonte Campanini einen Dirigenten von Ruf. Unter seiner Leitung kamen die orchestralen Reize, die imponierend

Chöre in „Samson et Dalila“ von Saint-Saëns wirkungsvoll zum Ausdruck. Die mit französischem Text gesungene Oper erschien in einem Rahmen fesselnder Bühnenbilder, die durch ein Ballet unter Rosina Galli noch anziehender gemacht wurden. Diese Primaballerina ist eine Solotänzerin von stilgerechter Charakteristik. Alles stand im Banne ihrer graziös ausgeführten Posen und rhythmischen Bewegungen. In den Hauptpartien erschienen der Tenorist Charles Dalmorès (Samson) und der Baritonist Hector Dufranne (Hohepriester), beide von früher her als hervorragende Sänger und Darsteller wohlbekannt. Erstmalig trat hier Jeanne Gerville-Reache auf und erwies sich als Dalila als eine hochbegabte Künstlerin. Ebenfalls mit französischem Libretto folgte Bizets „Carmen“. Mary Garden verstand in erster Linie die Titelrolle musikalisch bei fein pointiertem Vortrag erschöpfend zu gestalten. Darstellerisch war sie eine temperamentvolle, rassistige Carmen, die aber mancher anderen berühmten Vertreterin der Rolle nicht an die Seite gestellt werden kann. Neben Charles Dalmorès (José) und Hector Dufranne (Escamillo) trat besonders Alice Zeppilli als Micaëla vorteilhaft in den Vordergrund. In Wagners „Walküre“ ließ die szenische Ausstattung, namentlich in bezug auf Beleuchtungseffekte, zu wünschen übrig. Auch die orchestrale Behandlung der großen Tonschöpfung zeigte neben manchem Trefflichen kleine Schwächen. Als Dirigent war in letzter Stunde der erste Geiger Leopold Kramer eingesprungen. Er bewährte sich vorzüglich. Diesmal wurde deutsch gesungen und zwar mit gediegener Besetzung: Minnie Salzmann-Stevens (Brünnhilde), Jeanne Gerville-Reache (Fricka), Jane Osborn-Hannah (Sieglinde), Charles Dalmorès (Siegfried), Henry Scott (Hunding) und Clarence Whitehall (Wotan), der ganz im Geiste Wagners aufging. Die Walküren imponierten besonders durch prächtiges Tonmaterial.

Max Fischer

MOSKAU: Das Kaiserliche Opernhaus hat in der Saison 1911–12 eine ungemein rege Tätigkeit entfaltet. Wagners „Ring“ ist über die Bühne gegangen, leider nicht in zyklischer Vorführung. Da erst gegen Schluß der Saison „Rheingold“ und „Siegfried“ als Neueinstudierungen erschienen, sind nur 20 Wagneraufführungen zu verzeichnen. Zu nennen sind u. a.: als Siegfried Altschewski, als Brünnhilde Frau Balanowska, als Mime W. Ernst. Die Opern von Rimsky-Korsakow erlangten eine ansehnliche Zahl von Vorstellungen: „Schneeflöckchen“ 10, „Sadko“ 11, „Das Mädchen von Pskow“ 10. Tschaikowsky's „Eugen Onegin“ (9), „Piquedame“ (11) erfreuen sich nach wie vor eines guten Erfolges. Weiterhin sind zu nennen Glinka's „Leben für den Zar“ (8), „Rußlan und Ludmilla“ (8), „Carmen“ (9) „Werther“ (7) und verschiedene andere. Von den Vertretern der Hauptpartien seien erwähnt: F. Schaliapin, Ssobinow, Baklanow, Grysunow, Altschewski, sowie die Damen Neschdanowa, Balanowska, Gukowa und Dobrowolska. Chor und Orchester unter Leitung von Suck und Emil Kuper waren erstklassig. Im ganzen wurden einheitliche Gesamtleistungen geboten; die Dekorationen waren prächtig; die Inszenierung

ließ nichts zu wünschen übrig. Das Ballet im Kaiserlichen Theater hat ebenfalls höchst erfolgreich gewirkt. Der neu inszenierte „Korsar“ ist vierzehnmal über die Bühne gegangen und hat großes Aufsehen erregt. Die Kunst des Tanzes steht hier sehr hoch; insbesondere zeichnet sich Sofia Fedorowa II. aus. — Sergei Zimin's Privatoper hat wieder neue Beweise von ihrer Rührigkeit und Leistungsfähigkeit geliefert. Obgleich die Spielzeit um mehr als Monatsfrist gekürzt war, hat man es hier auf 204 Vorstellungen gebracht. D'Albert's „Tiefland“ ist mit dem größten Erfolge neunzehnmal vorgeführt worden. Wassili Damaew hat es durch seine reiche stimmliche Begabung verstanden, die rohe Stildung des Dramas in eine höhere poetische Sphäre zu erheben. Frau Drousiakina war ihm eine angemessene dramatische Partnerin, Botscharow ein typischer Sebastiano, wodurch vollendete einheitliche Bühnenbilder zustande kamen. Charpentier's „Louise“ hat es auf 17 Vorstellungen gebracht. Große Zugkraft bewährten ferner: Tschaikowsky's „Opritschnik“, „Piquedame“, „Boris Godunow“, „Schneeflöckchen“, „Quo vadis?“, „Madame Butterfly“, „Pagliazzi“ und verschiedene andere. Sergei Zimin schont keine Mittel, um sein Privatunternehmen auf künstlerischer Höhe zu erhalten. Der vortreffliche Regisseur Peter Olenin trägt wesentlich zu dem berechtigten Erfolg der Privatoper bei. Am Dirigentenpult wirkten erfolgreich J. Palitzin und E. Plotnikow. — Moskau hat auch eine Volksoper für die weniger bemittelten Kreise der Stadt, in der dreimal wöchentlich Vorführungen stattfinden. Der talentvolle Dirigent Constantin Saradschew hat die Oper auf künstlerische Höhe erhoben. Das Repertoire bestand aus russischen und ausländischen Opern. Als Neueinstudierungen sind zu nennen: „Figaros Hochzeit“, Ippolitow-Iwanow's „Der Verrat“, Tschaikowsky's „Piquedame“, Bizet's „Carmen“.

E. von Tidebühl

NEW YORK: Trotz Caruso, der jede Woche zweimal singt, steht Wagner im Metropolitan immer oben an. Von den 155 Aufführungen 34 verschiedener Opern in der letzten Saison fielen 32 auf neun Wagnersche Werke, darunter „Parsifal“, der dreimal gegeben wurde, immer an Festtagen, an denen das Publikum Zeit für dieses Bühnenweihfestspiel hat, das übrigens unter Hertz, und mit Fremstad, Amato, Burrian, Goritz und Reiss hier mindestens ebenso gut aufgeführt wird wie in Bayreuth. Nach Wagner kam Puccini, dessen vier beste Opern 25 mal angesetzt wurden. Nach Verdi, der als dritter auf dem Spielplan steht, kommt wieder ein Deutscher, Humperdinck, der mit „Hänsel und Gretel“ und „Königskinder“ je sieben Aufführungen errang. Glück war mit „Orfeo“ und „Armide“ vertreten. Auch hatten wir zwei deutsche Novitäten, Blechs „Versiegelt“ und Thuille's „Lobetanz“, die beide ganz anständige Erfolge hatten, aber kaum auf dem Repertoire bleiben werden. Aus Vorstehendem ersieht man, daß der gegenwärtige Manager, Gatti-Casazza, die deutsche Oper besonders bevorzugt. Dagegen zeigt er gegen französische Opern und französische Künstler eine auffallende und unbegreifliche Antipathie. „Carmen“ z. B. wurde gar nicht aufgeführt, mit

Ausnahme eines Abends, an dem sie von Dippels Chicago Opera Company gegeben wurde, die uns übrigens auch „Thais“, „Le Jongleur de Notre Dame“, „Cendrillon“ (von Massenet, zum erstenmal in New York) gebracht hat, sowie „Susannens Geheimnis“ und „Der Schmuck der Madonna“, letztere zum erstenmal hier, beide von Wolf-Ferrari, der, vor zwei Jahren kaum dem Namen nach bekannt, auf einmal eine Berühmtheit geworden ist. Ob er es bleiben wird, muß man abwarten; es fehlt ihm bei aller Bühnengewandtheit die Gabe spontaner Melodie, die allein auf die Dauer fesselt. Auch Gatti-Casazza's Künstler führten eine seiner Opern auf, „Le Donne Curiose“, einen viel zu weit ausgesponnenen Bühnenscherz, musikalisch recht unbedeutend. Die Anwesenheit Wolf-Ferrari's mußte übrigens Ersatz bieten für die letztjährigen Besuche von Humperdinck und Puccini zur Uraufführung ihrer letzten Werke. — Von neuen Künstlern haben besonders Matzenauer und Griswold gefallen. In der Wagner-Oper stehen jetzt Gadski und Fremstad obenan, neben Burrian, Goritz, Witherspoon und Reiss, die alle natürlich wiederkommen. Für Frida Hempel wird in der nächsten Saison nach Berliner Muster die „Zauberflöte“ inszeniert werden — bekanntlich eine Oper eines gewissen Herrn Mozart, dessen Werke von Gatti-Casazza und Toscanini, wie immer und fast überall von Italienern, auffallend vernachlässigt werden. „Don Juan“ z. B. wird nicht gegeben, obwohl wir dafür eine geradezu ideale Besetzung hätten: Gadski, Destinn, Farrar, Segurola und Maurice Renaud, der als Don Juan ganz unvergleichlich ist. — Fast hätte ich vergessen zu berichten, daß wir auch eine amerikanische Oper zu hören bekamen, die \$ 10000 Preisoper „Mona“ von dem Yale Prof. Horatio Parker, der von ihr sagen könnte, was Wagner von seinem Philadelphia-Marsch sagte: das beste daran seien die \$ 5000, die er dafür bekam! „Mona“ ist ernste, gediegene Professorenmusik, ohne melodischen Reiz, und als Bühnenwerk gar zu dilettantisch.

Henry T. Finck

PLAUEn i. V.: Gegen die novitätenarme Opernspielzeit der Direktion Erler im ersten Jahre ihrer Leitung bedeutet die soeben zu Ende gegangene zweite Wintersaison immerhin einen Fortschritt. Sowohl in Gestaltung des Spielplans als in einem Mehr von Novitäten. Zum ersten Male in Plauen hatten wir: „Quo vadis?“ (Nougouès), „König für einen Tag“ (Adam), „Othello“ (Verdi) und „Gaukler unserer lieben Frau“ (Massenet). Auch wurde „Figaros Hochzeit“ zum ersten Male mit Rezitativen geboten. Im allgemeinen hatte die Theaterleitung mit dem Opernpersonal heuer mehr Glück als in ihrem ersten Direktionswinter. Man konnte diesmal eine ganze Anzahl frischer und sympathischer Stimmen hören. — Als Gäste seien erwähnt: Ellen Gulbranson („Walküre“), Walter Soomer (Fliegender Holländer), Margarete Kuhnert („Mignon“). Curt M. Franke

REVAL: Die Saison brachte uns diesmal außer der Operette, in deren Bereich die, wenn auch nicht allerneuesten, so doch einigermaßen neuesten Wiener Gewächse produziert wurden, auch einige Opernaufführungen. Da kein richtiges Opernensemble, sondern nur ein verstärktes

Operettenensemble zur Verfügung stand, muß mehr über den guten Willen als über großen Genuß bei diesen Vorstellungen quittiert werden. Immerhin sei anerkannt, daß wir auf diese Weise doch einige Novitäten hören konnten: vor allem Puccini's „Madame Butterfly“, d'Albert's „Tief-land“ und Goldmarks „Heimchen am Herd“. Namentlich „Tief-land“ entbehrte nicht eines stärkeren Eindrucks; zu einem bedeutenden Kassenerfolg brachte es indessen keines der Werke, wie denn überhaupt der Theaterbesuch in dieser Saison viel zu wünschen übrig ließ.

Otto Greiffenhagen

KONZERT

AUGSBURG: Die Aufführung von Händels letztem Oratorium „Jephtha“, in der Bearbeitung von Hermann Stephani, durch den Oratorienverein unter Wilhelm Weber leitete die zweite Hälfte der Saison ein. Bezüglich der Revision und poetischen Fassung des Textes hat die Bearbeitung entschieden ihre Vorzüge, hingegen fällt eine musikalische Einschaltung des Bearbeiters stilistisch geradezu erstaunlich aus der Rolle, und schwere Bedenken sind jedenfalls auch gegen die Herübernahme von Chorsätzen aus anderen Händelschen Werken zu äußern. So z. B. wirkt in Anbetracht der ersten Situation der Jubel oder Lärm des I. Krönungs-anthems, mit dem Dr. Stephani das Oratorium abzuschließen für gut findet, direkt unangenehm. Klavierabende von Lamond, Max Pauer und im Rahmen der Musikschulkonzerte von Otto Hollenberg, führten den musikalischen Reigen weiter. In den Musikschulkonzerten machten sich außerdem Johanna Deppe, Else Krüger, Emil Preissig und Emeran Stöber (München) als Instrumentalisten, Maria The Losen und Marie Möhl-Knabl (München), welch letztere eine Anzahl einfach hübscher Lieder von Johann Slunioko sang, als Vokalkräfte verdient. Das Rebner-Quartett kredenzte in vortrefflicher Fassung klassische Werke, während das einheimische Trio Emma Martin, Wilhelm Wolf und Karl Müller sich durch Aufführung von drei Novitäten hervortat, von denen sich das Trio in cis-moll op. 14 des Prinzen von Reuß und die Klavier-Violinsonate C-dur op. 59 von d'Indy als sehr wertzuschätzende, die Stimmungsbilder „Worpswede“ für Gesang (Luise Höfer), Violine, Englisch Horn (H. Fehse) und Klavier op. 5 von Paul Scheinpflug als problematische Bekanntheit erwiesen. Das 4. Gabrilowitsch-Konzert mit dem Münchener Konzertvereinsorchester bescherte bekannte Ouvertüren und als interessante Neuheit das von Alexander Schmutzler prachtvoll gespielte Violinkonzert Max Regers. Anton van Rooy ließ sich an Schubertschen Liedern und Wotans Abschied stimmliche Roheitsdelikte zuschulden kommen. — In einer wohl gelungenen Aufführung des Lisztschen „Christus“ durch den Oratorienverein klang die Saison weihvoll aus.

Otto Hollenberg

BADEN-BADEN: Mozart-Schubert-Fest. Ein sorgsam ausgewähltes, auf den Konzertsaal beschränktes Programm lag dem Feste zugrunde. Der städtische Kapellmeister Paul Hein leitete das Eröffnungskonzert; den eindrucksvollen

reichen Auftakt gab eine fein erfaßte und schwungvoll behandelte Ouvertüre zur „Zauberflöte“. In der das Konzert abschließenden großen C-dur Symphonie von Schubert war Hein ganz auf die Poesie des Ausdrucks bedacht und holte das Letzte an Kraft und Empfindung aus dem in Klangschönheit schwelgenden Orchester heraus. Für den leider durch einen kleinen Unfall verhinderten Karl Friedberg spielte der Busonischüler Egon Petri das Klavierkonzert in A-dur von Mozart und einige Impromptus von Schubert. Petri besitzt neben ausgereiften technischen Eigenschaften ein sicheres feines Stilgefühl und gesundes Temperament; nur hätte er bei Mozart in den betonteren Partien die Wucht des Anschlags etwas dämpfen dürfen. Das zweite Konzert mit Julia Culp als Solistin war der Liedkunst Schuberts gewidmet; die Sängerin wußte mit ihrem quellenden Mezzo-Sopran und dem warmerherzigen Vortrag die musikalische Lyrik Schuberts bis aufs Letzte zu erschöpfen. Am Klavier hatte sie in Hermann Zilcher einen ungewöhnlich feinsinnigen Begleiter. Das dritte Konzert wurde mit Mozartscher Kammermusik vom Klingler-Quartett bestritten; das Programm enthielt das sog. Jagd-Quartett in B-dur, das Divertimento für Violine, Viola und Violoncello in Es-dur, sowie das Streichquintett in g-moll, in dem Solobratschist Sprenger vom Städtischen Orchester die zweite Viola spielte. Die drei Werke kamen mit einem überzeugend schlichten Stilcharakter im wundervoll abgeklärten Zusammenspiel zum Vortrag. In einer Matinee hatte wieder Franz Schubert das Wort; seinem Streichquartett in a-moll hauchte die Klingler-Vereinigung einen warmen Lebensodem ein und brachte das klangerfüllte Werk zu ergreifender Wirkung. Mit dem Solocellisten Andreae vom Städtischen Orchester übermittelte uns das Klingler-Quartett das Streichquintett in C-dur in fein gegliederter, von edelster Poesie getragener Vortragsweise. Karl Klingler und Egon Petri spielten das Rondo brillant für Pianoforte und Violine in h-moll und machten mit ihrem temperamentvollen sauberen Vortrag dem Beinamen dieses Werkes alle Ehre. Franz Steiner sang mit weicher, aber etwas kleiner Baritonstimme und seelenvoller Deklamation einige Schubertlieder mit Hermann Zilcher am Klavier. Gekrönt wurde das Fest durch das unter Ernst von Schuch stehende letzte Orchesterkonzert. In geradezu genialer Weise deutete Schuch die „Unvollendete“ von Schubert; wie er die Klangfiguren klar legte, mit blühend warmem Leben erfüllte und ausmalte, wie er den Zauber der Romantik erfaßte, das war der Ausfluß eines zielbewußten Künstlerwillens. Unter der das Orchester fein abtönenden Leitung Paul Heins spielte Karl Klingler das Violinkonzert in A-dur von Mozart in einer wunderbar abgeklärten Auffassung. Mit Mozarts Jupiter-Symphonie, die er mit einer alles neu belebenden Frische und mit mancher Eigenheit im Tempo und in der Dynamik behandelte, beschloß Ernst von Schuch das jubelnd ausklingende Fest.

Dr. Hans Münch

BERLIN: Mit außerordentlichem künstlerischen Erfolg konzertierte in der Philharmonie der Elite-Gesangchor der schwedischen Studenten aus Upsala. Die unter der Leitung

des als feinsinniger Musiker bekannten Universitätsmusikdirektors Hugo Alfvén stehenden „Orphei Söhne“ verfügen über ein prächtiges Stimmmaterial (die tragenden, sonoren Bässe sind besonders hervorzuheben; die Tenöre klingen manchmal etwas spröde), über eine hochentwickelte Gesangstechnik und eine hervorragende musikalische Intelligenz. Der plastisch-lebendige Vortrag wirkt, besonders in schwedischen Volksliedern, mit der hinreißenden Kraft des Improvisierten, zumal die Sänger keine Noten gebrauchen. Aber auch in schwierigeren Aufgaben, wie z. B. Hegars „Totenvolk“, zeigten die Gäste eine bemerkenswerte Gesangskultur, die mit Recht stürmischen Beifall weckte. Mit dem Solo in einigen Chören bewährte sich Niels G. Svanefeldt, ein „alter Herr“ der O. S., als ein Bariton mit weichem, klangvollem Organ und reifem Können.

Willy Renz

BOSTON: Die Saison liegt in den letzten Zügen, und man kann nun einen Rückblick werfen auf die hauptsächlichsten Ereignisse, die sie gebracht hat. Max Fiedler hört mit dieser Saison auf, unser Kapellmeister zu sein, und Dr. Karl Muck ist vom nächsten Winter ab für unser Symphonie-Orchester verpflichtet worden. Zweifellos sieht Boston Herrn Fiedler mit großem Bedauern scheiden; bei den letzten Konzerten zeigte das Publikum eine Begeisterung, die immer aufrichtig gemeint war. Seine größten letzten Erfolge hat er mit Strauß und Wagner errungen. In der Interpretation der Tondichtungen Richard Strauß' ist Fiedler jedem überlegen, den wir jemals in Amerika gehört haben, einschließlich den großen Richard selbst. Er hat uns sehr viele Neuheiten gebracht, wofür wir ihm nicht dankbar genug sein können. — Auch Nikisch hat einen großen Erfolg errungen. Er hat sich als eine starke Persönlichkeit erwiesen, als ein wirklicher „Poet des Orchesters“. Er hat uns all die Leidenschaft und Kraft Tschaikowsky's gezeigt, und mehr als dies: er hat uns geoffenbart, daß solche Elemente teilweise auch bei Johannes Brahms vorhanden sind. Aber in seiner Tournee waren drei große Fehler: 1. Die Preise waren fürchterlich hoch — eine Folge davon war, daß die teuersten Plätze leer waren. Selbst in Amerika bezahlt man nicht gern 15 Mk. für ein Orchesterkonzert —; 2. die Programme kosteten 1 Mk. pro Stück, so daß viele ohne Programm ins Konzert gingen; 3. wurde Dr. Richters absurder Bericht in „Encyclopedia Britannica“ abgedruckt, in dem es u. a. heißt: „Das Londoner Orchester ist das beste der Welt!“ Heute kann selbst das Urteil Dr. Hans Richters keine Stimmung machen. Deutschland besitzt bessere Orchester, Frankreich weit bessere Oboen und Klarinetten als dieses, und Boston endlich hat ein Orchester, das besser ist als das Londoner, vielleicht die Kontrabässe ausgenommen. Das Londoner Orchester ist ein gutes Orchester, aber es wurde hier ein bißchen zuviel Reklame gemacht.

Louis C. Elson

BRAUNSCHWEIG: Von den letzten Konzerten trat das 8. der Hofkapelle im Hoftheater aus dem Rahmen; es stellte die erste, d. h. die von Prof. Stein in Jena entdeckte, und die letzte Symphonie Beethovens nebeneinander. Mit der „Neunten“ krönte Richard Hagel den ersten Jahrgang seiner Wirksamkeit. Das Soloquartett wurde

von Elsa Liebert, Elsa Reich, den Herren Favre und Spies gesungen, der Hoftheaterchor war durch sangeskundige Dilettanten bedeutend verstärkt. — Die Trio-Vereinigung (Frl. L. Hofmann, Kammermusiker Wachsmut und Steinhage) erzielte mit dem Klavierquintett (op. 1) von Dohnanyi und dem Streichsextett „Souvenir de Florence“ von Tschaiowsky großen Erfolg; die Altistin K. Haerberlin verband beide Werke durch Lieder von Brahms, Schubert u. a. — Der Verein für Kammermusik (Riedel, Wünsch, Bieler, Vigner und Meyer) hatte weder mit dem Klaviertrio (D-dur) von Wolf-Ferrari, noch mit der Phantasie für Violine und Harfe (Wünsch und Foehr) von Saint-Saëns eine glückliche Hand; das Streichquintett (F-dur) von Brahms wetzte die Scharfen wieder aus. — Der Schradersche a cappella Chor (Domkantor Wilms) machte mit kirchlichen Werken von Allegri bis Mendelssohn tiefen Eindruck; die mitwirkende Altistin Alice Aschaffenburg gefiel weniger als der neue Domorganist Gorn, ein talentvoller Schüler von Karl Straube. — Die Braunschweiger Liedertafel (Dirigent Hermann Riedel) wiederholte „Traumbild“, ein tüchtiges Werk für Männerchor und Orchester von Wolfgang Riedel, das er vor drei Jahren erfolgreich aus der Taufe hob. — In der „Euterpe“ erwies sich Richard Hagel auch als tüchtiger Leiter eines Männerchors. — Den Schluß am Karfreitag bildete der Chorgesangsverein („Ein deutsches Requiem“ von Brahms) unter Max Clarus. Margarete Elb überschattete stark ihren Partner Otto Werth und trug wesentlich zu dem großen Erfolge des Abends bei.

Ernst Stier

DORTMUND: Schwedisches Musikfest. Der Gedanke, der schwedischen Musik eine größere Allgemeinheit im deutschen Musikleben durch ein Musikfest in Dortmund zu bewirken, wo der Boden dafür durch Musikdirektor Hüttner in den letzten Jahren bereits wohl vorbereitet worden war, ging von Henri Marteau aus. Das Fest war also, wie Oberbürgermeister Dr. Eichhoff in seiner Begrüßungsrede treffend bemerkte, nicht ein Zufall, nicht das Produkt einer kecken Laune, sondern ein Glied in der Kette, die planmäßig geschmiedet wird zur Verbindung schwedischer und deutscher Kultur. Marteau's Idee fand in dem Vorsitzenden der schwedischen Konzertgesellschaft in Stockholm, John May, verständnisvolles Entgegenkommen, bei Hüttner mit seinem Philharmonischen Orchester begeisterte Aufnahme und in unserem Oberbürgermeister einen tatkräftigen Förderer. So konnte das wohl vorbereitete Fest unter der Ehrengeschutzherrschaft des schwedischen Gesandten in Berlin, Grafen Taube, mit der feinsinnig instrumentierten lyrischen Jugendoper von Stenhammar „Das Fest auf Solhaug“, von Direktor Hofmann stimmungsvoll inszeniert, am 8. Juni seinen Anfang nehmen. Auf unseren bewährten Kräften, den Damen Eregots-Busch und Mayer-Olbrich und den Herren Reisinger, Theurer, Ziegler und Barck als Vertretern der Hauptrollen beruhend, hatte sie unter Wolframs umsichtiger Leitung einen freundlichen Erfolg. Zwei Kammermusik- und zwei Orchesterkonzerte gewährten einen

Überblick über Schwedens Musik. Ihr Begründer, Franz Berwald, eröffnete den Reigen mit seinem ideenreichen, vollständig deutsch anmutenden Klavierquintett in A-dur, vorgetragen von dem hiesigen Konservatoriums-Quartett mit Stenhammar als temperament- und poesievollem Pianisten am Klavier. Belebende Frische atmete auch sein Trio in Es-dur, dessen Klavierpart Prof. Janssen übernommen hatte, und seine „Sinfonie singulière“, deren thematisches Gewebe Hüttner mit seinen Philharmonikern vollendet zum Ausdruck brachte, hatte einen großen Erfolg. Mit aus-erlesener Schönheit spielte das Marteau-Quartett Stenhammars fein gearbeitetes, ernstes, durch seine elegische Länge aber ermüdendes Streichquartett in a-moll, und der Komponist selbst sein kraftvolles Klavierkonzert No. 2 mit großer Bravour. Eine Ouvertüre zu Shakespeare's „Antonius und Cleopatra“ von Norman erweckte kein tieferes Interesse, um so mehr aber sein melodisches Streichquartett in a-moll, von Marteau und Genossen meisterhaft gespielt. Eine frische Violinsonate von Sjögren und eine solche, nationale Melodik widerspiegelnde von Peterson-Berger sowie das schöne Violinkonzert in c-moll von Tor Aulin fanden in Marteau einen berufenen Ausdeuter. Halléns pessimistische und schier endlose symphonische Dichtung „Die Toteninsel“ wirkte ermüdend, ebenso Hugo Alfvén's „Aus den Schären“, dem sonst künstlerischer Wert und oft überraschende Instrumentation nachzurühmen ist. Ungemein reges Leben entströmte seiner Dritten Symphonie in E-dur, die mit Bergs ganz moderner symphonischen Dichtung „Traumgewalten“ in ihrer oft verwegenen Charakteristik Höhepunkte des Festes bedeuteten. In einer Anzahl Lieder und Gesänge von Lindblad, Söderman, Sjögren, Liljefors u. a. hatten die Kammersängerin Signe von Rappe und der stimmgewaltige John Forsell Gelegenheit zu glänzen. Einige größere Chorballeaden, wie „Die Wallfahrt nach Kevlaer“ von Söderman und „Der Blumenfürst“ von Liljefors kamen mit ihrem Gefühlsreichtum durch den Musikverein und die Musikalische Gesellschaft unter Janssen und Holtschneider mit zwingendem Wohlklang zu Gehör, und in den Männerchören mit Orchester „Nordlandskampf“ von Hallén und „Der junge Herr Sture“ von Alfvén bewährte der Studentengesangsverein O. D. aus Upsala den ihm vorausgegangenen Ruf. Noch mehr in dem Schlußkonzert des Festes durch eine große Anzahl die verschiedensten Stimmungen ausdrückender a cappella-Chöre. Bewundernswürdig war die gute Schulung, die stramme Chordisziplin und die Klangsönheit der Stimmen der Sänger, denen große Ehrungen zuteil wurden. So ist das erste schwedische Musikfest auf deutschem Boden mit Glück und Glanz verlaufen, dessen Werke in ihrer eigenartigen elegischen Weichheit eine reiche Fülle des Schönen boten, zugleich aber dadurch auch die Gefahr einer Ermüdung für den Hörer in sich bargen.

Heinrich Bülle

DÜSSELDORF: Das 7. Musikvereinskonzert brachte als Hauptwerk Gustav Mahlers Zweite Symphonie in c-moll unter Karl Panzners ausgezeichnete Leitung und mit den Damen Weit-

brecht und Else Pfaff als Gesangssolisten zu einer stimmungsvollen Wiedergabe. Dann beschloß der Verein seinen acht Abende umfassenden Zyklus von großen Konzerten mit einem klassischen Programm: Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“, Beethovens Fünfte Symphonie und Chorphantasie (Vokalsoli: Frau Stronck-Kappel, Tenor Debüser, eine vielversprechende Altistin, Gustav Waschow und Paul Reimers). Anna Haasters-Zinkeisen spielte in letztgenanntem Werke den Klavierpart und außerdem das a-moll Konzert von Schumann poesievoll und abgeklärt. Im 3. Kammerabend des Musikvereins trat das Petri-Quartett auf und bot in gediegener, objektiver Ausdeutung einen Haydn (D-dur op. 76), Beethovens e-moll aus op. 59 und Cherubinis' gefälliges Es-dur Quartett. — Das 7. große Orchesterkonzert Karl Panznerns vermittelte uns die Bekanntschaft mit der Lustspielouvertüre op. 120 von Reger, die keinesfalls als bedeutend angesprochen werden kann, mit der interessanten Serenade für kleines Orchester von Walter Braunfels, bescherte Haydns D-dur Symphonie in delikater Wiedergabe und verhalf dem jungen Geiger Hans Blume, der sich mit der Schottischen Phantasie von Bruch vorstellte, zu einem schönen Erfolg. Das nächste Orchesterkonzert wurde mit Hillers liebenswürdiger Symphonie in e-moll eingeleitet; daran schloß sich in glänzender Ausführung „Ein Heldenleben“ von Strauß (Solo: Heinrich Burkhardt). Am folgenden Abend führte Panzner u. a. Schuberts C-dur Symphonie vor. — Das Rheinische Trio spielte Brahms' C-dur op. 87, Tschaiowsky's op. 50; der Pianist König steuerte dazu in gediegener Vorführung Beethovens Appassionata bei. — Unter modernen Werken, die Frau Lentz-Thomsen (Klavier), Lene Thomsen (Violine) anboten, erweckten die Märchenbilder des jungen Korngold für Klavier lebhaftes Interesse. F. C. Hempel spielte außer anderen Werken in seinem Karfreitags-Konzert zum ersten Male Introduction und Passacaglia für Orgel von Reger. Mit zwei Balladenabenden führte sich Hermann Gura als schätzenswerter Gesangkünstler ein. An einem Rezitationsabend trug die Pianistin Sofie Dahm das neue Melodrama „Jung Olaf“ von Schillings unter Mitwirkung des Schauspielers Fritz Reiff vor. Irene Frauberger gab mit dem Komponisten Julius Weismann am Klavier einen Liederabend, an dem Proben aus Weismanns Liedern gut aufgenommen wurden und einen besseren Eindruck hinterließen wie seine Klavierstücke aus op. 32. Peter Hansen spielte drei Stunden Liszt mit bewundernswerter Energie und Ausdauer. Paul Ludwig, ein ganz hervorragender Cellist, und Karl Friedberg musizierten miteinander und bereiteten mit ihren Vorträgen der Straußschen Cellosuite und Beethovens A-dur einen besonderen Kunstgenuß. Friedberg trug außerdem noch als interessante Neuheit die Klaviersuite von Strässer op. 23 vor.

A. Eccarius-Sieber
KREFELD: Die Konzertgesellschaft beschloß unter Prof. Müller-Reuter die Saison am Palmsonntag mit einer wundervoll ausgeglichenen Aufführung des Mozartschen Requiems. Den zweiten Teil des Programms machte Bruckners prächtiges „Tedeum“ aus.

Anfang März verdankten die hiesigen Musikfreunde der Konzertgesellschaft ein Gastspiel des Geigers Carl Flesch. Selten noch hat ein Meister einen gleich nachhaltigen Eindruck hinterlassen können, wie er diesem polyglotten und doch echt deutschen Künstler beschieden war. Derselbe Abend brachte unter anderem das „Schicksalslied“ von Brahms. Zurzeit veranstaltet Müller-Reuter mit der Städtischen Kapelle einen über vier Abende verteilten Beethoven-Zyklus. Den Rahmen bilden die acht ersten Symphonien Beethovens, in den andere Werke des Meisters in stilvoller Weise eingespannt sind. — Leider muß den hiesigen Musikfreunden die reiche Literatur für Orgel, besonders die Werke rein konzertierenden Charakters, wegen der mangelhaften Beschaffenheit der früher nur als Provisorium gebauten Stadthaltenorgel vorläufig noch ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Hätte vielleicht ein Benefizkonzert zur Schaffung der Mittel eines Neubaus, wie das der Organist von St. Stephan, Josef Prömler, mit Erfolg für die Stephansorgel tat? Prömler hat sich im letzten Jahr durch den „Elias“ von Mendelssohn und heuer mit den „Jahreszeiten“ von Haydn schon ein erkleckliches Sümmchen zusammengedirigiert, mit einem eigens gebildeten, leistungsfähigen Chore, in dem die Verwendung von Knabenstimmen überzeugende Vorteile an Frische des Chorklangles zeigte. — Willy Geyr führte mit dem neu gegründeten gemischten Chore der „Liedertafel“ unter anderem die Legende „Christophorus“ von Rheinberger auf. Das Werk beginnt, sieht man von einigen wirkungsvollen Stellen am Schlusse des ersten Teiles ab, heute schon zu verblassen und kann den Vergleich mit Rheinbergers Orgelmusik nicht aushalten. Besonders tat sich bei der Wiedergabe die Altistin Martha Zillesen hervor, die wegen ihrer großen, vornehm timbrierten Stimme und ihrer feinen Vortragsweise ernste Beachtung verdient.

Alfred Fischer
MOSKAU: Die Konzertsaison nahm einen würdigen Abschluß, indem heimische Künstler als Nachzügler auftraten und wahrhaft Vorzügliches boten. Alexander Goldenweiser (Klavier) und B. Sibor (Violine) spielten an drei Abenden stilvoll und gediegen sämtliche Sonaten für Violine und Klavier von Beethoven. Der Pianist Mark Meytschik und der Geiger Alexander Moguilewski traten mit vier Sonatenabenden in historischer Reihenfolge auf, die einen ausgezeichneten Verlauf nahmen. — Valentine Philossophowa trug an ihrem Liederabend Kompositionen von Tschaiowsky vor, in denen sie ihre schöne Stimme und ihren beseelten Vortrag von der besten Seite zeigen konnte. — Das letzte Symphonie-Konzert der Saison fand durch das Kussewitzki-Orchester unter der einsichtsvollen Leitung von Dr. Oskar von Riesemann statt. Die Erste Symphonie von Alexander Scriabin (mit der Hymne an die Kunst) kam zu glanzvoller Vorführung. Sergei Rachmaninow trat als Solist mit seinem Klavierkonzert auf, das er mit der ihm eigenen rhythmischen Kraft und künstlerischen Reife vortrug.

E. von Tidebühl
MGLADBACH: Die soeben zu Ende gegangene musikalische Saison glich wiederum, dank der umsichtigen Leitung des Musik-

direktors Gelbke, einem Born, dem nur Edles und Schönes entsprang, und in dessen Boden ein neues Reis, ein Konzertverein, gepflanzt wurde, der in seiner Entwicklung mit dazu beitragen soll, den städtischen Gesangsverein Cäcilia in seinen hohen Zwecken und Zielen noch mehr zu unterstützen und zu fördern. Die fünf Abonnementskonzerte des genannten Vereins vermittelten u. a. Liszt's 13. Psalm, Händels „Messias“, Beethovens zweite und neunte Symphonie, sowie Bachs h-moll Messe, außer diesen dann noch Liszts Faustsymphonie, Haydns Es-dur, Bergers B-dur, Tschaiowsky's Fünfte, Mendelssohns A-dur und Beethovens Jugendsymphonie. Von kleineren Werken seien hier nur hervorgehoben: Debussy's „L'après-midi d'un Faune“, Woyrschs Böcklinphantasien, Brahms' Akademische Festouvertüre, Händels Concerto grosso h-moll und Scheinpflugs Lustspielouvertüre. Als Solisten wirkten u. a. mit: Carl Friedberg, Lonny Epstein, Willy Heß, Frl. Hegyesi (Cello), Maria Philippi, Mientje Lauprecht-van Lammen, Emma Bellwidt, Ilona Durigo, Paul Schmedes, G. A. Walter, Thomas Denys, Julius von Raatz-Brockmann und Felix Senius. Recht wertvoll waren neben diesen Veranstaltungen sechs Symphonie-, einige Orgelkonzerte, ebenfalls von Gelbke, und ein Kammermusik-Abend, an dem Max Reger mit Frl. Zimmermann u. a. mit den Beethoven-Variationen und mit den Haydn-Variationen von Brahms bekannt machte, während Regers Lieder durch Frau Hehemann (Essen) verbreitet wurden. Thoma

NEW YORK: Das wichtigste Konzertereignis der verflossenen Saison war das Auftreten Josef Stransky's, dereigentümlicherweise schon viermal als Nachfolger Gustav Mahlers engagiert worden ist, diesmal als Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft. Gleich von Anfang war dies Auftreten so erfolgreich, daß er sofort auf weitere drei Jahre verpflichtet wurde. Die Philharmoniker geben jetzt, neben mehr als vierzig Konzerten in New York, zwanzig in anderen Städten; das bedeutet eine gewaltige Arbeit, und Stransky hat sie mit jugendlichem Eifer und künstlerischem Enthusiasmus geleistet. Als Liszt-Dirigent besonders hat er Sensation gemacht; es fiel ihm die angenehme Aufgabe zu, das Liszt-Zentenarfest zu feiern; auf dem Programm stand auch die „Dante“-Symphonie, die, ein Menschenalter hier nicht gehört, jetzt ihren Platz neben der beliebten „Faust“-Symphonie einnehmen wird. — Von den anderen Orchestern, deren wir noch fünf haben, ist nichts Neues zu berichten; und warum sollte ich von den Virtuosen erzählen — den Sängern, Klavierspielern und Violinisten, die uns fast jedes Jahr besuchen? Neu war Elena Gerhardt, die drei erfolgreiche Konzerte gab, und noch einmal im letzten von den vier Konzerten sang, die von Nikisch mit dem Londoner Symphonie-Orchester hier gegeben wurden. Daß Nikisch sehr gefeiert wurde, ist selbstverständlich; das Londoner Orchester aber ist unseren Philharmonikern, sowie den Bostoner und Chicagoer Orchestern nicht ebenbürtig. — Neu war auch Efrem Zimbalist. Die hervorragende amerikanische Geigerin Maud Powell ließ uns zum ersten Male Max Bruchs neues Konzertstück

hören. — Von sonstigen Erstaufführungen hier sind zu nennen Max Regers „Ouvertüre zu einem Lustspiel“; Cyril Scott's Violinsuite „Talahassee“; Bruckners „Fünfte“ und Weingartners „Dritte“ Symphonie; Beethovens „Jenaer“ und Dvořák's nachgelassene Symphonie; Sgambati's Klavierkonzert; Debussy's „St. Sebastien“. Gegen Ende der Saison gaben die Gebrüder Damosch ein Brahms-Fest, bestehend aus vier Konzerten; unter anderem wurde das Deutsche Requiem zum ersten Male seit vielen Jahren wieder aufgeführt. Die Aufführungen waren mittelmäßig. Henry T. Finck

OLTEN: XIII. Musikfest des Vereins Schweizerischer Tonkünstler (1. und 2. Juni). Von den drei Konzerten, die an der diesjährigen Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins in Olten — in Verbindung mit der Hundertjahrfeier des dortigen „Gesangsvereins“ — stattfanden, dienten die beiden ersten ausschließlich den Bestrebungen des Tonkünstlervereins, die in erster Linie darin bestehen, den Mitgliedern Gelegenheit zu geben, eine größere Öffentlichkeit mit ihren neuen Schöpfungen bekannt zu machen. Zunächst gab es in zwei Konzerten nur Werke der Kammermusik. Wollen wir nun unter diesen die entschieden wertvollste Erscheinung an erster Stelle nennen, so gebührt dieser Vorzug dem Streichquartett in c-moll von Engelbert Röntgen. Es ist eine nicht nur gut klingende, sondern auch in der Arbeit formgewandte Komposition, aus der eine echte und ungekünstelte Musizierfreudigkeit spricht. Die Behandlung verrät den gewiegten Kammermusiker, der weiß, was er will, immer natürlich bleibt und bei der Verarbeitung seiner prägnanten Themen Verständnis und Geschmack offenbart. Das Züricher Tonhalle-Quartett, dem der Komponist als Violoncellist angehört, ließ dem erfreulichen Werke eine sorgfältige und alle Details liebevoll berücksichtigende Wiedergabe zuteil werden. Als saubere klare Arbeit von äußerlich gewandter Form konnte auch die Sonate in g-moll von W. Bastard (Genf) Gefallen finden. Weniger war dies der Fall bei dem Trio in fis-moll für Klavier, Violine und Violoncello von Emil Frey (Baden), das man, obgleich sich der Komponist damit vor zwei Jahren den Rubinsteinpreis in Petersburg gewann, doch nicht als besonders wertvolle und reife Schöpfung würdigen kann. Auch das e-moll-Trio von Joseph Lauber (Genf), dem jede persönliche Physiognomie fehlt, und dessen Klarheit durch viele in den einzelnen Sätzen angewandte gekünstelte Kleinarbeit getrübt wird, dürfte kaum seinen Platz in der modernen Kammermusik behaupten können. Manches hätte vielleicht besser gewirkt, wenn die Ausführung durch das weibliche Trio „Cäcilia“ (Lausanne), dessen Streicherinnen an Rhythmik und Intonationsreinheit allzuviel zu wünschen übrig ließen, eine bessere gewesen wäre. Klavierstücke gab es von Jacques Ehrhart (Mülhausen), Rudolf Ganz (Berlin) und Volkmar Andreae (Zürich). Ehrharts „Lamento“, „Chant d'avril“, „Toccata“ und Ganz' „Wellenspiel-Menuett“ und „Étude-Caprice“ sind glatt gearbeitete Kompositionen ohne tieferen Gehalt, aber von schöner klanglicher Wirkung, während Andreaes „Präludium“, „Bacchantischer

Tanz“, „Frage“ und „Unruhige Nacht“ durch eigenartige Rhythmik und Harmonik interessieren konnten. Walter Courvoisier (München) war mit einem Klavierwerk „Thema, Variationen, und Fuge“ vertreten, das, an sich eine durchaus vornehme und fleißige Arbeit, in seiner Wirkung durch Monotonie der Variationen Einbuße erleidet. Für die Satzkunst des Komponisten ist das Stück ein schöner Beweis. Die darin enthaltenen technischen Schwierigkeiten fanden in Emil Frey ihren Meister. Einen breiten Raum nahmen in den beiden ersten Konzerten die einstimmigen Lieder mit Klavierbegleitung ein; vierzehn an der Zahl mußte man über sich ergehen lassen, aber nur wenige können als eine wirkliche Bereicherung der Literatur gelten. Als erster Streiter auf diesem Gebiete ließ sich Otto Kreis (Frauenfeld) hören, ein jugendlicher und ohne Zweifel sehr begabter Tonsetzer, dem aber heute noch die rechte Ausdrucksfähigkeit, einen Liedertext musikalisch nachzugestalten, fehlt. Darüber konnten seine Gesänge „Abend“, „Wanderlied der Fahrenden“ und „Abschied“, bei deren Vortrag die Züricher Altistin Minna Weidele auch nicht immer überzeugenden Ausdruck fand, trotz einiger schöner Anläufe von Empfinden in Melodie und Klavierversatz nicht hinwegtäuschen. Talent spricht auch aus den Gesängen „Verzweigung“, „Mein Geleit“, „Aus banger Brust“ und „Helle Nacht“, die Yvonne Röthlisberger (Neuchâtel) beisteuerte, aber auch ihnen fehlt noch viel zur künstlerischen Reife. Man wird diese billig von einer so jungen Dame, die noch musikalischen Studien obliegt, nicht verlangen können; es ließe sich aber darüber streiten, ob es am Platze ist, Kompositionen dieser Art schon in die Programme von Tonkünstlerfesten einzureihen. In den Vortrag dieser vier Lieder teilten sich Frieda Hegar und Louise Debogis-Bohy. Die Liedergaben von Edmond Snell (Genf) „Du bist so schön“ und „Einsam klag ich meine Leiden“ und von Carl Grosser (Schaffhausen) „Morgenständchen“ und „Frühlingswehen“ sind gewiß mit Liebe geschaffen, aber nicht so ausgefallen, daß sie tieferes Interesse zu erwecken vermochten; sie litten überdies unter dem mangelhaften Vortrag der Sängerin Fr. Darier (Genf). So blieb von den Liederkomponisten des Festes nur Hermann Suter (Basel) als derjenige übrig, der den Zuhörern Bedeutendes zu sagen hatte. Er tat dies in dem Gottfried Keller'schen „Schifferständchen“, einem Liede von empfindungstiefer Einfachheit, in dem nicht minder ausdrucksvoll gestalteten „Die stille Stadt“ und in der schwungvollen „Anbetung“ (beides Dichtungen von Richard Dehmel). In allen drei Liedern, die der Tenorist Richard Tauber aus Freiburg i. Br. verständnisvoll und mit Temperament sang, fand der Komponist eine musikalische Sprache, die den Textworten gerecht wurde. Das Programm des Hauptkonzertes war von dem schon eingangs erwähnten Umstande beeinflusst, daß das Tonkünstlerfest in Verbindung mit der lokalen Hundertjahrfeier des Oltener Gesangvereins begangen wurde. Man ehrte damit gerechterweise zwei bereits dahingeschiedene Angehörige der um das Oltener Musikleben sehr verdienten Familie Munzinger, die beiden Brüder Edgar

und Carl Munzinger, indem man des ersteren Kantate für Soli, gemischten Chor und Orchester „Huldigung dem Genius der Töne“, und des letzteren Liederkreis „Die Freihartsbuben“ für Soli, Männerchor und Orchester zur Ausführung brachte. Beides sind abgeklärte und klangschöne Chorwerke, die der stattliche „Gesangverein“ Olten mit dem Züricher Tonhalle-Orchester unter seinem Dirigenten Max Walz in würdiger Wiedergabe bot. Auch Friedrich Hegar, die Seele des Schweizerischen Tonkünstlervereins, war mit einem älteren Werke, der „Aussöhnung“ für Alt und Orchester, einer Schöpfung von klassischen Formen und warmem Gefühlsausdruck vertreten. Unter Leitung des Komponisten mit Frieda Hegar als Sängerin der Solopartie hinterließ das edle Werk einen nachhaltigen Eindruck. An Novitäten waren in das Programm dieses Jubiläumskonzertes eingereiht: zwei Gesänge für Frauenchor und Orchester von Hans Huber (Basel), „Nacht“ und „Auf einem alten Friedhof“, die sich durch vornehme Empfindung ebenso sehr auszeichnen, wie durch meisterhaften Chorsatz; ferner der zweite und dritte Satz des Violinkonzertes in B-dur von Othmar Schoeck (Zürich), dessen erster Satz schon beim vorjährigen Schweizerischen Tonkünstlerfest in Vevey mit großem Beifall aufgenommen wurde. Trotz einiger Anklänge an bekannte Meister weist die Komposition doch eine frische Erfindungsgabe und große Gefälligkeit der melodischen und harmonischen Gestaltung auf. Und endlich ein Werk für gemischten Chor von K. H. David (Basel), dem das Goethesche Gedicht „Parzenlied“ zugrundeliegt. Über diese manches Interessante enthaltende Komposition läßt sich nach dem einmaligen Hören ein abschließendes Urteil um so weniger fällen, als das Manuskript noch nicht fehlerfrei zu sein scheint, der ausführende Chor den im Werke aufgehäuften Schwierigkeiten nicht ganz gewachsen war und auch der Dirigent sich auf den kühnen Wegen der Partitur nicht immer völlig sicher zu fühlen schien. War nun die Ernte an wirklichen musikalischen Werten diesmal nicht überreich, so hat doch auch diese Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins wieder gezeigt, daß die Bestrebungen seiner Mitglieder von ernstem Fleiß und künstlerischen Absichten geleitet werden. Eduard Trapp

STETTIN: In gewagt-moderner Chortechnik noch unerfahren, fand der Musikverein in Bossi's „Verlorenem Paradies“ eine äußerst harte Nuß. Er vollbrachte indessen das mögliche, in einzelnen Teilen sogar ganz Hervorragendes. Robert Wiemann meisterte die interessante Partitur glänzend, fand auch in Anna Kämpfert (Sopran), Paula Weinbaum (Alt) und Otto Süße (Bariton) treffliche solistische Unterstützung. Wenn bei Bossi's stark gewürzter Musik hier einige Perücken bedenklich wackelten, so stellte eine brillante „Messias“-Aufführung obigen Chor-Institutes (Clara Wirz-Wyß, Martha Stapelfeldt, Paul Reimers und Franz Geßner waren solistische Zierden) das Gleichgewicht wieder her. Auch Max Reger, der mit den fein kultivierten Meinungen ein Symphoniekonzert gab (Mozart Es-dur), ging als Dirigentenoriginal und als Komponist mit seinen geistsprühenden „Hiller-Variationen“ dem Publikum weniger glatt ein als der edel ausgeglichene Panzner, der

mit den Berliner Philharmonikern Beethovens „Siebente“ und Strauß' „Tod und Verklärung“ wundervoll großzügig hinstellte. Daß daneben heimische Orchester symphonisch nicht brachlagen, bezeugten Dvořák's e-moll Symphonie (Dirigent Wiemann), Beethovens „Fünfte“ (Wohlleben) und Jugendsymphonien von Beethoven und Wagner (Hermann Trienes). — Summarisch kann ich nur noch der würdigen Kunsteindrücke gedenken, die uns das Brüsseler Streichquartett, die Kammermusikvereinigung der Berliner Königlichen Kapelle, die Barthische Madrigalvereinigung, sowie solistisch die unvergleichliche Julia Culp, die gleichfalls ausgezeichnete Liedersängerin Elfriede Goette, im Balladenstil Hermann Gura und Johannes Bischoff, am Klavier der Riesentechnik Karl Friedberg (Beethoven Es-dur Konzert) und die kapriziöstemperamentfrische Wynni Pyle (Konzerte von Liszt und Rimsky-Korssakow) vermittelten.

Ulrich Hildebrandt

STUTTGART: Bachfest. Eine verehrungsvolle und treue Bachgemeinde hat Stuttgart immer gehabt. Langsam, aber stetig ist sie unter der Führung gediegener und kenntnisreicher Musiker wie Imanuel Faißt und Samuel de Lange gewachsen und erstarkt. Einen festen äußeren Zusammenschluß erhielt sie vor zwei Jahren durch die Gründung des Württembergischen Bachvereins, der nun mit einer kräftigen Propaganda zur Popularisierung der Bachschen Werke einsetzte. Das dreitägige Bachfest, das der junge Verein jetzt mit frischer Tatkraft und großer Opferwilligkeit veranstaltete, hat ihn seinem idealen Ziele um vieles nähergebracht, denn der Kreis der Bachverehrer ist fraglos durch die drei Festkonzerte bedeutend erweitert worden. Eine große und würdige Einleitung des Festes war die mit einem Massenaufgebot von einem aus sechs großen Chorvereinen zusammengestellten Chor, vorzüglichen Solisten und der Hofkapelle gegebenen Aufführung der h-moll Messe. Farbige Abtönung der Klangstimmungen durch originalgetreue Zusammenstellung des Orchesters und Belebung der vokalen Dynamik, die der Leiter Erich Band dem mächtigen Tonkörper abgewann, verbreitete neues Licht über das herrliche Werk. Die Einschränkung der Wirkung durch die Verpflanzung des Werkes aus seinem Heimatsraum, der Kirche, in einen besonders weltlich stimmenden großen Konzertsaal wurde nach Möglichkeit durch Vertiefung des Ausdrucks aufgehoben. Am zweiten Abend wurde Bach als Meister des instrumentalen Kammerstils gefeiert. Frisch pulsierendes Leben und farbig leuchtende Klangstimmung ergoß sich aus der Suite für Orchester in D-dur. Sprühende Klangfreude und unerschöpfliche Gestaltungskraft, überlegener, behaglicher Humor blitzten aus den „Goldberg-Variationen“ für zwei Klaviere in der glänzenden Wiedergabe durch Max v. Pauer und Philipp Wolfrum (Heidelberg) auf. Die Interpretation des a-moll Konzerts für Violine durch Karl Wendling war voll Kraft und Schönheit in Auffassung und Tongebung. In voller Klarheit und Einheitlichkeit des Ausdrucks erschien das kunstvolle Stimmengewebe des Konzerts in C-dur für drei Klaviere in der Wiedergabe durch Pauer, Wolfrum und Adolf Benzinger, trotz der

modern-pianistischen schnellen Allegrotempi. Die aparte Klangmischung der konzertanten hohen F-Trompete, die von Ludwig Werle vom Kölner Konservatorium meisterlich geblasen wurde, mit Flöte und Oboe (Koch und Rasehorn von der Hofkapelle) machte die Wiedergabe des zweiten Brandenburgischen Konzertes besonders eindrucksvoll. Unter der führenden Hand von Max Schillings bekamen alle diese lange verstaubt gewesenen Kunstschatze farbiges Leben. Aus dem reichen Schatz der „fünf Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und Festtage“ waren für den letzten Festtag fünf der von zeitlichen Modeschatten freiesten Kantaten ausgewählt worden. Trauerklagen und Auferstehungstrost, Todesfurcht und Erlösungshoffnung klangen erschütternd und erhebend aus der „Trauerode“ (No. 198) und dem ausdrucksstarken „Dialogus“ (No. 60). Das Einfügen von Fagotten, Klarinetten und Hörnern brachte zu viele Bach fremde gebrochene Klangfarben in das orchestrale Klangbild der „Trauerode“. Todesklage und Trost in eigenartigem klanglichen Ausdruck tönt aus der „Begräbnismotette“ (No. 118). Die feierlichen Harmonien der hier ausschließlich verwendeten Blechinstrumente (Litui, hier durch Trompeten vertreten, Kornett und Posaunen) in Verbindung mit dem durch Knabenstimmen herb gefärbten Chorklang mußten bei einer Begräbnisfeier im Freien tiefsten Eindruck machen. Glänzende Klänge voll Glaubenskraft ertönen in der „Reformationskantate“ (No. 79) und in der „Pfingstkantate“ (No. 34). Mächtig anschwellend erklang als Abschluß des Festes der Choral „Sei Lob und Preis mit Ehren“ aus der Kantate „Zur Leipziger Ratswahl 1731“. Ein zweiter Massenchor war für diesen Schlußabend aufgeboden, und der Leiter, Philipp Wolfrum, gewann dem ganzen großen Vokal- und Instrumentalkörper mit sicherer zielbewußter Hand die stärksten Wirkungen ab. Als Gesangssolisten waren in Emma Rückbeil-Hiller und Elisabeth Ohlhoff (Sopran), Meta Diestel und Maria Philippi (Alt), George A. Walter (Tenor) und Alfred Stephani (Baß) stimmlich hochbefähigte und den Empfindungsgehalt der Gesänge voll ausschöpfende Künstler gewonnen worden. Ein von der Stadt gebotenes Gartenfest gab der großen Menge von Festteilnehmern Gelegenheit zu herzlichen Dankeskundgebungen für die Veranstalter, die Ausführenden und alle, die sich um das Gelingen des künstlerisch bedeutsamen Festes verdient gemacht hatten.

Oscar Schröter

WARSCHAU: Die Konzertsaison ist zu Ende. Die letzten Monate haben außer regelmäßigen symphonischen Konzerten unter Alexander Z. Birnbaums Leitung auch größere Choraufführungen gebracht. Der Philharmonische Chor bot unter Heinrich Melzers Leitung das Oratorium von Nowowiejski: „Quo vadis?“, das aber hier gänzlich mißfallen hat, und Mozarts Requiem (zweimal). Der Beethovenzyklus wurde mit der Neunten Symphonie (zweimal) unter Z. Birnbaums Direktion glänzend abgeschlossen. Von Solisten muß abermals der talentvolle junge Pianist Turczynski hervorgehoben werden. Das letzte Konzert war ein Ereignis in unserem Musikleben, weil es uns eine Reihe ganz unbekannter jung-böhmischer Tondichtungen und Lieder vermittelte. Die Leitung übernahm der ausgezeichnete

nete Chef der Prager National-Oper Karl Kovařovic; unter seiner schwungvollen Direktion bekamen wir zu hören: V. Novák's symphonische Dichtung „Von ewiger Sehnsucht“ und Joseph Suk's „Prag“; außerdem spielte Karl Hoffmann (vom Böhmischem Quartett) die effektvolle und farbenreiche Phantasie von Suk für Violine mit Orchester, und Frau Hedwig Lachowska (von der hiesigen Oper) sang stimmungsvolle Lieder von J. B. Förster und V. Novák. — Das Warschauer Symphonieorchester begab sich im Monat Mai auf Reisen; seit Juni gastiert es, immer unter Z. Birnbaums Leitung, in Mayorenhof (am Baltischen Meer).

Heinrich v. Opieński

WIESBADEN: In den Tagen vom 2.—5. Juni fand hier das Zweite Deutsche Brahms-Fest statt, zu dem schon seit Monaten der große Saal des Kurhauses (an 1500 Plätze) für alle fünf Konzerte und Generalproben ausverkauft war. Aus aller Welt Enden waren die Brahms-Freunde zusammengeströmt, und die Wogen der Begeisterung gingen hoch. Über Johannes Brahms und seine Stellung im Musikleben der Gegenwart sprach Dr. Leopold Schmidt in einem Vortrag goldene Worte. Fritz Steinbach war Festdirigent. Der Gürzenich-Chor erschien 200 Köpfe stark; dazu das Gürzenich-Orchester (und für die reinen Instrumentalnummern mit ihm vereinigt: die Wiesbadener Kurkapelle); zusammen 120 Musiker: 20 erste Geigen, 10 Kontrabässe und so fort. Das Programm gewährte einen Überblick über das gesamte Schaffensgebiet des Meisters: 1. Lieder. Nicht viele, aber die schönsten der schönen. Johannes Messchaert war ihr Verkünder; besonders groß in der Wiedergabe der „Ernstes Gesänge“: da wurde er zum Prediger und Propheten. 2. Kammermusik. Die Cellosnate (e-moll) und das vom Sturmwind getragene c-moll Trio. Schnabel, Kreisler, Hugo Becker — diese Namen der Ausführenden nennen, heißt Siege verkünden. 3. Soloquartette und Frauenchöre. Für die ersteren waren gewonnen: Frau Grumbacher de Jong mit ihrer so ungewollt zu Herzen sprechenden Nachtigallenstimme, Frl. Kalbeck (natürlich die Tochter — ihres Vaters, der im „Programmbuch“ einen interessanten Aufsatz „Brahms in Wiesbaden“ publizierte), dazu die Herren Reimers und Messchaert. Die Vorträge waren aufs feinste studiert, namentlich die „Liebeswalzer“ op. 64 entzückten. Artur Schnabel zeigte sich das ganze Fest hindurch als ein idealer Begleiter am Klavier; bei den Walzern sekundierte Uzielli aus Frankfurt. Und aus Frankfurt erschien auch der Frauenchor unter Frl. Dessoffs Leitung und erfreute durch die Einheit, Reinheit und Feinheit des Ensembles in den Chorliedern aus op. 17 und 44; nur sollte bei a cappella-Gesängen nicht der Einsatz zu jedem Lied auf dem Klavier angeschlagen werden: hier bleibt für Gretchen Dessoff noch zu tun übrig. 4. Größere Vokalwerke. Die „Nänie“, das „Schicksalslied“, das „Deutsche Requiem“ —

wahre Prachtleistungen des Gürzenich-Chors, die tiefen Eindruck hinterließen; in den „Fest- und Gedenksprüchen“ imponierte die musikalische Disziplin des Vereins, doch schien mir die Schattierung allzu gleichmäßig stark. 5. Konzerte. Schnabel spielte das in d-moll als ein Pianist von glänzender Bravour und nobler Gestaltungskraft; Kreisler und Becker hatten mit dem Doppelkonzert einen Haupterfolg des Festes. 6. Orchesterwerke. Die vier Symphonieen, „Tragische Ouvertüre“ und „Haydn-Variationen“: letztere eine unerreichte Virtuosenleistung dieses Riesenorchesters, das auch in den übrigen Aufgaben Heldentaten verrichtete. Steinbachs Direktion mußte imponieren. Sämtliche Werke auswendig dirigierend, wußte er ihren Gehalt fast durchgehends bis auf die letzte Faser auszubeuten; vielleicht nur nach der poetischen Seite wäre manchen Details in den Symphonieen wohl noch tiefer beizukommen. Doch auch wo man seiner Auffassung nicht unbedingt zustimmen mochte, fühlte man sich von diesem großen Zug und der rücksichtslosen Energie seiner Battuta gefesselt. Die Brahms-Gemeinde schwelgte in Enthusiasmus; fast wurde das Brahms-Fest zum Steinbach-Fest...

Prof. Otto Dorn

ZÜRICH: Im letzten Abonnementskonzert stellte sich dem hiesigen Publikum der Pianist Percy Grainger vor, der mit Tschaikowsky's b-moll und Solostücken von Grieg, Schumann und Chopin einen wohlverdienten, großen Erfolg davontrug. — Zum erstenmal werden hier zu den populären Symphoniekonzerten regelmäßig Solisten zugezogen, und zwar ausschließlich anerkannte einheimische Künstler, die zum Teil schon internationalen Ruhm genießen. Ernst Lochbrunner trug vortrefflich das Klavierkonzert No. 4 von Saint-Saëns vor, Fritz Niggli das in d-moll von Brahms. Der Geiger Willem de Boer widmete seine Kunst dem Violinkonzert des jetzt wohl tätigsten unter den schweizerischen Komponisten, Othmar Schoeck; dieses Werk ist eine neue Probe seines Könnens. Es gibt seit Brahms und Tschaikowsky wohl kaum drei Violinkonzerte, die an musikalischen Wert an dasjenige Schoecks heranreichen. Trotz Verwertung sämtlicher moderner Mittel der Instrumentationstechnik fällt Schoeck nie aus dem Rahmen des harmonischen Wohllauts. Das Konzert besteht aus zwei Sätzen. Der erste zeichnet sich durch reiche Melodik aus, die freilich nicht immer spontan anmutet und auch gelegentlich in leichte Sentimentalität verfällt. Der zweite Satz enthält ein recht geistsprudelndes, originelles Scherzo und ein durch die Echtheit der Empfindung durchaus wertvolles Grave. Der Mangel an Spontaneität der Melodik wurde besonders deutlich durch den Gegensatz, den die auf das Violinkonzert folgende Aufführung der C-dur Symphonie von Schubert hervorrief. — Auffallend selten waren in Zürich in der vergangenen Saison Besuche fremder bedeutender Konzertgeber. Dr. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Am 8. Juni 1812 starb in Frankfurt a. M., wohin er mit dem Kurfürsten Johann Georg von Sachsen gereist war, in dessen Diensten er seit einigen Jahren stand, Hans Leo Haßler, einer der bedeutendsten Musiker seines Zeitalters, gleich hervorragend als Orgelspieler wie als Meister des geistlichen und weltlichen Liedes.

Aus Anlaß des 200. Geburtstages von Jean-Jacques Rousseau veröffentlichen wir sein Porträt, eine Radierung von C. H. Watelet nach dem Gemälde von Taraval. Der berühmte französische Philosoph hat sich bekanntlich sein ganzes Leben hindurch eingehend mit Musik beschäftigt, und zwar nicht bloß als Schriftsteller und Theoretiker (er versuchte u. a., unser Notensystem durch eine Ziffernschrift zu ersetzen), sondern auch als schaffender Künstler. Sein „Dorfwahrsager“ (1752), der Ausgangspunkt des französischen Singspiels, errang einen außerordentlichen Erfolg und hielt sich Jahrzehnte hindurch auf der Bühne. Von nicht geringerer musikgeschichtlicher Bedeutung ist seine lyrische Szene „Pygmalion“ (1770 und 1772), merkwürdig als erstes Beispiel der später so beliebt gewordenen Kunstgattung des Melodrams. Näheres darüber findet der Leser in der grundlegenden Studie „Die Entstehung des deutschen Melodrams“ von Edgar Istel in der „Musik“, Jahrgang V, Heft 9 bis 12 (auch als Sonderdruck erschienen).

Am 4. Juni jährte sich der Todestag des Schöpfers der polnischen Nationaloper, Stanislaw Moniuszko, zum vierzigsten Male. Seit 1858 bekleidete der Künstler das Amt eines Opernkapellmeisters in Warschau, wo er auch als Professor am Konservatorium tätig war. Sein bedeutendstes Werk ist die Oper „Halka“. Außer einer Reihe anderer Bühnenwerke schrieb er Kantaten, Messen, sowie kleinere Kirchenmusiken, eine Musik zu Shakespeare's „Hamlet“ und „Die lustigen Weiber von Windsor“, Chorwerke, eine Ouvertüre und Hunderte von Liedern.

Der ausgezeichnete Pianist Alfred Grünfeld in Wien beging am 4. Juli seinen sechzigsten Geburtstag. Schüler des Prager Konservatoriums und Theodor Kullaks in Berlin, feierte der Künstler schon in jungen Jahren auf seinen zahlreichen Konzertreisen Triumphe. Neben vielen Kompositionen für sein Instrument, von denen die „Fledermaus“-Paraphrase am bekanntesten ist, schrieb Grünfeld die Operette „Der Lebemann“ und eine komische Oper „Die Schönen von Pagaras“.

Mit dem nächsten Blatt sei des 50. Geburtstags (3. Juli) Prof. Friedrich E. Kochs gedacht, des begabten sympathischen Berliner Tonsetzers, der sich besonders durch seine Chorwerke („Von den Tageszeiten“, „Die deutsche Tanne“) und geistlichen Kompositionen (u. a. Deutsche Motetten) sowie mit zwei Symphonien und einem Violinkonzert („Deutsche Rhapsodie“) einen angesehenen Namen geschaffen hat. Der Künstler ist seit kurzem ordentliches Mitglied und Senator der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.

Eine ausführliche Notiz über den am 5. Juni verstorbenen Seniorchef des Musikverlagshauses G. Ricordi & Co. in Mailand, Giulio Ricordi, findet der Leser in der „Totenschau“ des vorigen Heftes. Nachträglich sei noch bemerkt, daß der Verstorbene früher Generalstabsoffizier war und mit der silbernen Kriegsmedaille und mit der Tapferkeitsmedaille ausgezeichnet wurde.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgeschickt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



HANS LEO HASSLER
† 8. Juni 1612





JEAN-JACQUES ROUSSEAU

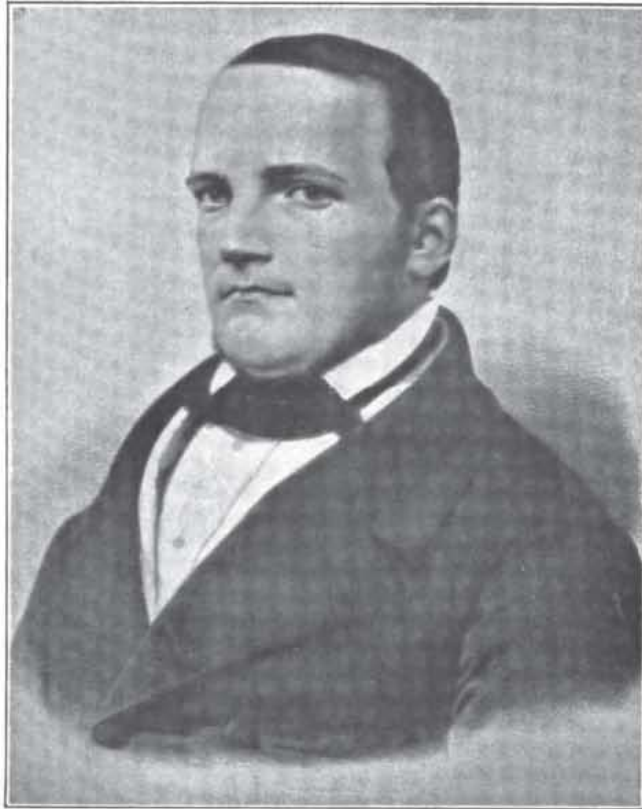
✱ 28. Juni 1712

Radierung von C. H. Watelet nach dem Gemälde von Taraval



XI

20



STANISŁAW MONIUSZKO
† 4. Juni 1872





ALFRED GRÜNFELD
Nach einer Karikatur
* 4. Juli 1852





Nicola Perscheid, Berlin, phot.

FRIEDRICH E. KOCH

✱ 3. Juli 1862



XI

20



Carlo, Mailand, phot.

GIULIO RICORDI

† 5. Juni 1912



XI

20

DIE MUSIK



HEFT 21

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
11. JAHRG. AUGUST

1912

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

... es kommt nicht darauf an, daß eingerissen, sondern
daß etwas aufgebaut werde, woran die Menschheit reine
Freude empfinde.

Goethe
(in den Gesprächen mit Eckermann)

INHALT DES 1. AUGUST-HEFTES

- DR. ERNST NEUFELDT: Zum „Don Juan“-Problem
MAX DUBINSKI: Beiträge zur Musikgeschichte Berlins während
des Siebenjährigen Krieges
ADOLF BEYSCHLAG: „Auf Allerhöchsten Befehl“ eine Auf-
führung des Händelschen „Judas Maccabäus“ in Berlin.
Zwanglose Betrachtungen
ERNST CHALLIER SEN.: Das Liszt-Jahr 1911/12. Eine Spezial-
Konzertstatistik
DR. LUCIAN KAMIENSKI: Das Sechste Deutsche Bachfest in
Breslau (15. bis 17. Juni)
F. A. GEISLER: Die Dalcroze-Schulfeste in Hellerau
RICHARD SPECHT: Die Wiener Musikfestwoche
REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen und österreichischen
Zeitschriften
BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
E. E. Taubert, Wilibald Nagel, Hjalmar Arlberg, Arno Nadel,
Wilhelm Dreecken, Georg Capellen, Oskar von Riesemann,
Hermann Wetzel, Ernst Neufeldt, Franz Dubitzky, Ernst
Rychnovsky, Rudolf Cahn-Speyer, Wilhelm Altmann, F. A.
Geißler, Emil Thilo
KRITIK (Oper und Konzert): Altenburg, Basel, Bromberg,
Brüssel, Bückeburg, Coblenz, Coburg, Freiburg i. B., Gießen,
Görlitz, Gotha, Hagen i. W., Halberstadt, Halle, Helsingfors,
Köln, Leipzig, Lemberg, Lübeck, Meiningen, Milwaukee,
Münster i. W., Nordhausen a. H., Pforzheim, Posen, Reval,
Rheinpfalz, Rostock, Teplitz-Schönau, Worms, Zittau, Zwickau
ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN
KUNSTBEILAGEN: Beethoven-Stätten in Wien und Umgebung
(8 Abbildungen); Joachim Raff, nach einer Bleistiftzeichnung
von Lauchert vom Jahre 1856; Otto Neitzel
NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tages-
chronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag
ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

ZUM „DON JUAN“-PROBLEM

VON DR. ERNST NEUFELDT IN DRESDEN

Das Elend der deutschen Opernübersetzungen, das seit Jahrzehnten zum Himmel schreit, beginnt nun endlich an der Stelle Gehör zu finden, die als einzige dauernd und wirksam Abhilfe schaffen kann: beim Deutschen Bühnenverein.

Man kann annehmen, daß weniger die geringe Qualität der Übersetzungen fremdsprachlicher Operntexte Veranlassung zu einem reformatorischen Vorgehen geworden ist, als vielmehr der unerträgliche Zustand der babylonischen Textverwirrung, vor allem in Mozarts beiden Meisteropern, der in den letzten Jahren auf den deutschen Opernbühnen eingedrungen ist. Hätte jede der Opern ihren einen und ersten Text behalten, so wäre alles wohl beim Alten geblieben, und Figaro sänge in hundert Jahren noch vom süßen Wimmern und Leichen und Trümmern. Aber da kamen, als niemand helfen wollte, die Reformatoren auf eigene Faust, machten sich für ihre Einzelzwecke Sonderübersetzungen, und bald war man so weit, daß jede bessere Bühne ihren eigenen „Figaro“, ihren eigenen „Don Juan“¹⁾ hatte. In Wien singt man jenen, in München diesen Text, in Dresden — am liebsten gar keinen. (Hier bei uns in Dresden ist der „Don Juan“ eine verschollene Sage früherer Zeiten, und wenn man, dem Drängen der Opernhaus-Stammgäste nachgebend, seufzend einmal den Figaro hervorholt, dann bleibt man hübsch brav bei Knigge und Vulpus, bei „Ihr, die Ihr Triebe“ und den Leichen und Trümmern.)

Nun, sei der Grund welcher immer, der Bühnenverein hat den guten Willen, zu reformieren und das sei ihm gedankt. Er will beim „Don Juan“ anfangen. Ein Preisausschreiben soll den „Don Juan“-Text ans Licht schaffen.

Hier stutz ich schon. Ein Preisausschreiben auf einen „Don Juan“-Text? Ist das notwendig? Ist das zweckmäßig? Ich sage nein. Das Geld konnte man ruhig sparen. Der Fall liegt gar nicht so, daß hier ein einzelner nun etwas ganz Neues, bisher nicht Dagewesenes schaffen müßte. Es wäre verkehrt, nun einem den Preis zuzuerkennen und ihm dann blindlings durch Dick und Dünn zu folgen. Vielmehr kann es sich nur um ein Kompromiß handeln, um ein Nebeneinanderhalten der verschiedenen Versionen, um ein Auswählen von Fall zu Fall. Einmal wird dieser, ein andermal jener den besten und treffendsten Ausdruck, die künstlerischste Form gefunden haben. Jeder, der sich an diesem Preisausschreiben be-

¹⁾ Ich denke gar nicht daran, mit der neuesten Mode scheinbar gelehrt diese Oper „Don Giovanni“ zu nennen. Wer spricht denn von „Figaros Hochzeit“ als von „Le nozze di Figaro“?

teilt, wird auf ganze Strecken des Textes hin auf den Schultern seiner Vorgänger stehen. Und die müßten also eigentlich mitprämiiert werden. Nicht darum handelt es sich, zum Dutzend der „Don Juan“-Übersetzungen noch weitere Dutzende hinzuzufügen. Sondern darum, aus dem, was an Brauchbarem schon vorhanden ist — und das ist gar nicht so wenig — das beste auszuwählen. Zu diesem Zweck müßte eine Kommission eingesetzt werden, die nach folgenden Gesichtspunkten zusammengesetzt sein sollte:

Erstens müßten genaue Kenner der italienischen Sprache im allgemeinen und der Sprache der Operndichter des 18. Jahrhunderts im besonderen darauf achten, daß die Sinngemäßheit der Übersetzung gewahrt werde.

Zweitens müßten Leute von überragendem Sprachgefühl und hervorragendem künstlerischen Geschmack über die Schönheit der Übersetzung wachen. Bei ihnen stände auch vor allem die Entscheidung, inwieweit die poetische Form des Originals, vor allem die Reimstellung, beizubehalten wäre.

Drittens redeten ein gewichtiges Wort die Theaterpraktiker, die Opernregisseure mit, vielleicht auch die Kapellmeister, insofern sie mehr sind als bloße Orchesterleiter.

Viertens endlich müßten erfahrene alte Sänger, am liebsten, soweit noch erhältlich, aus der alten Garde des bel canto, über der Sangbarkeit des Textes zu Gericht sitzen.

Eine so zusammengesetzte Kommission müßte, wenn jeder seine Schuldigkeit tut, einen Idealtext des „Don Juan“ auch ohne überflüssiges Preisausschreiben, rein aus dem schon Vorhandenen heraus, zustande bringen können. Man sage nicht, daß bei diesem Verfahren Buntscheckigkeit das Resultat sein müßte. Daß das nicht einträte, darüber würden schon die Herren unter No. 2 wirksam sorgen können. Aber die künstlerische Individualität des Übersetzers? Verzeihung, die interessiert niemand. Ein Übersetzer hat zu übersetzen und keine künstlerische Individualität zu haben. Je weniger er davon hat, je mehr er in den zu Übersetzenden hineinzukriechen imstande ist, desto besser.

Daß bei den immer wieder neuen Versuchen, den „Don Juan“-Text noch anders zu gestalten, wenig mehr herauskommen kann, zeigen die Proben der neuesten deutschen Fassung des Mannheimer Hofkapellmeisters Artur Bodanzky, die Friedrich Rosenthal in seinem Artikel „Ein neuer Don Juan“ im 17. Heft des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift veröffentlicht hat. Man hat überall den Eindruck: Nun ja, es geht auch so, und doch kann man kaum irgendwo von Verbesserung des schon Bekannten reden. Bodanzkys Fassung reicht — soweit die wenigen Proben ein Urteil zulassen — nicht im entferntesten an die bisher beste Übersetzung, die anonym bei Breitkopf & Härtel erschienene, heran. Diese

Breitkopfsche müßte allen weiteren Bestrebungen zugrunde liegen. Von ihr aus könnte man zu jenem erstrebten Kanon gelangen. Bodanzky ist hier und da noch ein wenig wörtlicher, oft bis zur Peinlichkeit, und opfert dabei nur zu häufig den poetischen, ja den geschmackvollen Ausdruck auf. „Ich will dein Schicksal ändern“ — ja, das ist ganz wörtlich „Jo cangerò tua sorte“. Aber klingt es nicht schrecklich? Oder etwa: „Ich wollt und möcht es doch nicht“ (mit dem bösen Zufallsreim auf glücklich, der gesungen schlimm herausklappen würde) — wie nüchtern, wie banal ist das! Wenn Bodanzky, um ja wörtlich zu sein, in Leporellos Arie für Levis Persien Türkenland schreibt, so sehe ich den Fortschritt dabei nicht ein. Wie gleichgültig ist es, ob Don Juan in Persien oder in der Türkei seine verlassenen Geliebten sitzen hat. Ferner begeht Bodanzky den schweren Fehler, den Reim zu unterschätzen (Hand in Hand damit geht eine Unterschätzung der Arbeit Da Ponte's überhaupt, der man poetische Qualitäten ganz und gar nicht absprechen darf). Sicherlich soll die Rücksicht auf den Reim höheren Rücksichten weichen. Welch starke Wirkung aber von den zum Teil sehr kunstvollen italienischen Strophen-schematen ausgeht, wie diese edlen Reimverschlingungen den Geist romanischer Formenstrenge und Formenschönheit atmen und, getreu nachgebildet, auch im Deutschen widerspiegeln, das mag ein Beispiel zeigen. Die zweite Arie der Donna Elvira (in D, No. 8) — sie wird zu Unrecht meist gestrichen — lautet im Italienischen:

Ah, fuggi il traditor!	De' miei tormenti impara
Non lo lasciar più dir:	a creder a quel cor,
Il labbro è mentitor,	e nasca il tuo timor
Fallace il ciglio.	dal mio periglio! ¹⁾

Wie wundervoll hebt sich hier in jeder der beiden Strophen die letzte kurze Zeile mit ihrer weiblichen Endung von den drei voranschreitenden männlichen ab. Wie fein ist die Verknüpfung der Strophen durch den Schlußreim. Der Breitkopfsche Übersetzer hat das Metrum und in der Hauptsache auch das Reimschema a-b-a-c, d-a-a-c (c und d weiblich) nachgebildet:

O fieh den falschen Mann,	Von meinen Leiden lerne
nicht achte, was er spricht,	und glaube, Mädchen, mir:
sein Herz kennt Liebe nicht	Gar bald wird er auch dir
noch Treu und Glauben.	die Ruhe rauben.

Das ist meisterlich, und kein Wort braucht hier geändert zu werden. Wenn's auch ganz und gar nicht „wörtlich“ ist, so steht doch das Wesentliche des Sinnes in guter Form da. Und das ist die Hauptsache. Man wolle doch gerade am gesungenen Wort die lyrische Form ja nicht gering

¹⁾ Man denke beim Lesen der Verse daran, daß die italienische Prosodie im Hiat stehende Vokale verschleift, in eine Mora, eine Silbenzeit, zusammenzieht.

schätzen. Sie ist ja das eigentlich musikalische Element. Man höre noch, was Rochlitz an dieser Stelle sagt:

O flieh den Bösewicht,
Nicht achte, was er spricht!
Sein ränkevolles Herz
Treibt nur mit Schwüren Scherz!

Wie roh hier die Vernichtung der Form, die aufeinanderklappernden, ganz unmotivierten Reimworte der ersten beiden Zeilen, vor allem die Verständnislosigkeit, mit der durch Einfügung eines Versfußes die letzte Zeile den drei anderen der Länge nach gleichgemacht ist. Genau wie hier liegt der Fall in Don Juans Ständchen, wo Breitskopfs Text das Silbenmaß des Originals mit seinem wundersam schwebenden, balancierenden Rhythmus wiederhergestellt hat gegenüber den gleichlangen Klapperversen Rochlitzens. Auch Levi hat für die möglichste Beibehaltung der Reimordnung nicht das volle Verständnis gehabt. Das zeigt sich z. B., wenn er Donna Elvira im Quartett für „Non sperarlo scelerato, ho perduta la prudenza“ singen läßt:

Nicht mehr schweig' ich, du Vermeßner,
Hoffe nichts, du Ehrvergeßner!

An dieser Stelle ist Bodanzky übrigens ein Fehler untergelaufen. Er übersetzt: „Hoffe nicht, elender Heuchler, daß ich den Verstand verloren.“ Davon steht im Original kein Wort. Vielmehr ist Elvirens Rede eine Antwort auf die leise und heftige Aufforderung Don Juans, etwas vorsichtiger (più prudente) zu sein und sich nicht zu kompromittieren. „Hoffe das nicht, mit meiner Vorsicht ist es jetzt aus!“ D. h. ich nehme jetzt weder auf dich noch auf mich mehr Rücksicht.

Auch die beste Übersetzung wird nicht jede feine Wendung des Originals wiedergeben können. Das wäre nicht so sehr bedauerlich, hätte Mozart nicht so wunderbar gerade oft einzelne Worte und Redewendungen illustriert. Wie köstlich und unmöglich ganz wiederzugeben ist etwa in Don Juans Ständchen die Stelle: „davanti agli occhi tuoi morir vogl' io!“ „Wenn du mich nicht erhörst — vor deinen Augen bring ich mich um!“ Wie frech heuchelt da die melodische Linie, wie übertrieben und unecht ist ihre Geste, wie agiert er den unglücklich Schmachttenden. Oder wie unnachahmlich ist der Schluß von Leporellos Registerarie mit dem boshafte zynischen „voi sapete quel che fa“. „Ihm ist's gleich, ob sie reich oder häßlich oder hübsch ist, wenn sie nur einen Unterrock trägt. Na, und ihr wißt ja wohl, was er dann macht.“ Zweifellos ist die Stelle obscön gedacht, und so nur bekommt sie ihre richtige Bedeutung. Leporello wird hier frech und vertraulich. Er setzt eine vielsagend pfliffige, schmunzelnde Miene auf, kneift ein Auge zu und trällert seinen Refrain: „quel che fa“ halblaut durch die Zähne, immer wieder und sich förmlich badend im Behagen, so vertraulich sein zu dürfen: „Nun, ihr wißt ja wohl . . .“

Diese Stelle paßt übrigens vortrefflich zu einer Idee Bodanzkys, die mich geradezu frappiert hat und die ich für höchst glücklich halten muß. Es ist das die Auffassung von Elvira als einer Schwangeren. Ich wollte nicht recht mitgehen, bis ich wirklich im Text den Ausdruck „il mio stato“ (mein Zustand) fand, der sich ganz zwanglos so deuten läßt. Es ist dabei im Grunde gleichgültig, ob Da Ponte und Mozart an derlei gedacht haben (was an und für sich gar nicht so unmöglich wäre). Uns Heutigen, die wir nach psychologischer Vertiefung das starke Bedürfnis in uns tragen, wird wie von einem Blitze damit plötzlich die Situation erhellt. Wir erhalten die Schlüssel zu so viel Rätselhaftem, Widerspruchsvollem in Elviras Charakter. Das Sprunghafte ihres Handelns, ihr Schwanken zwischen Haß und Liebe und wie sie immer wieder zu Don Juan zurückkehrt, all das erhält, in diesem Lichte gesehen, etwas dreifach, zehnfach Tragisches. Und es wäre auch gar nicht unmöglich, in einer Aufführung nach dieser Richtung hin leise Andeutungen zu machen. Wir sind ja in diesen Dingen gottlob nicht mehr zimperlich, sind durch die Schule des Naturalismus gegangen, kennen die Maria Magdalena, kennen Rose Bernd und ihr erschütterndes Schicksal.

Zudem wäre damit der Gegensatz Elvirens zu Donna Anna noch entscheidender, noch greifbarer betont, als das gemeiniglich sonst der Fall sein kann. Es ist gar nicht genug zu beklagen, daß im Schlendrian unseres Opernbetriebes, der noch immer starr an die alten Stimmfächer anstatt an Rollengattungen sich hält, hier die Verhältnisse auf den Kopf gestellt worden sind. Nicht gelegentlich, wie Rosenthal meint, sondern durchweg muß Elvira als die gereifere gegenüber der herben Jungmädchenhaftigkeit Annas erscheinen. Statt dessen sehen wir meist eine „hochdramatische“, eine heroische Donna Anna. Das macht dann gemeiniglich Octavios ohnehin schwierige Position vollends zum verlorenen Posten. E. T. A. Hoffmann interpretiert in einer seiner wundervollsten Visionen die Situation im umgekehrten Sinne, als es hier geschehen ist. Er hätte es wohl lächelnd zurückgewiesen, wenn man diesen seinen Geistesblitz nun allen Ernstes in bare Münze hätte umprägen wollen. Nein, von einem Verführtsein Annas durch Don Juan kann im Ernst nicht gesprochen werden. Aber wie darum Rosenthal bei dieser Gestalt, die der ganze Zauber Mozartscher Innigkeit — und das ist hier einmal keine Phrase — umstrahlt, wie er angesichts des „Non mi dir, bel idol mio“ von einem „Eisgang der Gefühle“ reden kann, darin das Blut stockend gefriere — das bleibt mir rätselhaft.

Noch ein paar Worte über Zerline und Masetto, die mir Rosenthal ebenfalls nicht ganz klar gefaßt zu haben scheint. Gerade umgekehrt wie er möchte ich die beiden auffassen. Bei Masetto ist es mit dem „bäuerlich-plumpen Burschen“, wie er ja gewöhnlich genommen wird, allein nicht getan. Es steckt etwas vom Proletarier in ihm, der

sich, noch unklar und sich selber kaum bewußt, zum Klassenbewußtsein, zum Klassenhaß emporarbeitet. Etwas von der Auflehnung Figaros rumort in ihm, nur noch ungeklärt. Don Juans frechen Übergriffen setzt er einen dumpfen Widerstand entgegen. Er gehorcht, aber zähneknirschend. „Hab's verstanden, ja mein Herr.“ Andererseits ist Zerlinchen für mich nicht so sehr die mit klugem Ehrgeiz Emporstrebende, nicht so nahe dem entzückenden Raffinement Susannens verwandt. Auch sie ist wie jene, man verzeihe das Wort, ein Rackerchen. Aber viel mehr Instinktwesen als berechnend. Ihrem Masetto ist sie von Herzen zugetan. Und ihr „batti, batti o bel Masetto“ ist aufrichtig und echt weiblich dazu. Aber sie ist doch auch ganz Nerventierchen, ganz naive Sinnlichkeit. Don Juan ist für sie ein höheres Wesen, ein Ideal. Sie kann nicht anders als von ihm gefangen sein. Kaum hört sie auch nur von weitem seine Stimme, so sind alle guten Vorsätze vergessen, und sie verfällt sofort wieder in den Fehler, um dessentwillen sie sich zuvor hat schlagen lassen wollen. Diese Stelle — „ah, Masetto, Masetto, odi la voce del monsù cavaliere?“ — sagt alles. Man sieht das zierliche Zerlinchen am ganzen feinen Körperchen zittern, all ihre feinen Nerven streben ihm entgegen, für den sie nur den ehrfürchtigen Kosenamen „monsù cavaliere“ hat. Wir haben für diese ihre zartesten Regungen nichts als das greuliche, nach Raritätenkabinett und übler Sensation klingende Psychiaterwort Masochismus. Mozart war glücklich genug, es noch nicht zu kennen. Aber die zarte Poesie dieser wunderlichen Einrichtung der Natur war ihm, dem zärtlichsten Menschen, dem feinfühligsten Erotiker, so wohl bekannt wie später dem Pfarrer Mörike, als er sein „Je weher, desto besser“ schrieb. So gesehn, wird Zerlinchen zu einer der köstlichsten Frauengestalten Mozarts, ja der Weltliteratur.

Es ist des Schauens in diese wundersame Dichtung eines Unsterblichen kein Ende. Jede Zeit, ja fast jeder einzelne Betrachter sieht anderes heraus. Oder auch hinein, wie man will. Und das macht die Beschäftigung mit dem, was die größten Geister der Menschheit uns armen Durchschnittlern als unverdientes Geschenk hinterlassen haben, so lieb, so über alles wertvoll.

BEITRÄGE ZUR MUSIKGESCHICHTE BERLINS WÄHREND DES SIEBENJÄHRIGEN KRIEGES

VON MAX DUBINSKI IN BERLIN

Am 28. August 1756 verließ Friedrich II., der seinen Feinden zuvorkommen wollte, an der Spitze seiner Truppen Potsdam und überschritt Tags darauf die sächsische Grenze. Der Krieg, der sieben Jahre lang fast ganz Europa beunruhigen sollte, hatte begonnen.

Erst Mitte Juni waren fünf neue italienische Intermezzospieler in Potsdam angelangt; dort war noch am 2., 3. und 4. August das Intermezzo „Il Filosofo convinto d'amore“ aufgeführt worden. Die Mittwochs im Berliner Schlosse stattfindenden Vorstellungen der französischen Schauspieltruppe wurden zu Beginn des Feldzuges nicht unterbrochen. Das Theaterleben gestaltete sich so recht lebhaft, zumal die Schuchsche Gesellschaft deutscher Schauspieler, die schon öfters hier gewirkt hatte, am 30. August wieder auf der Bildfläche erschien und am 13. September die Spielzeit mit dem aus dem Englischen übersetzten Trauerspiel Lillo's, „Der Kaufmann von London“, begann. Auch im Flusse des Musiklebens ist vorderhand keine Abnahme zu verspüren: Konzerte der Königlichen Kapelle fanden bei der Königin und der Königin-Mutter wie gewohnt statt, auch die Kapellen der Prinzen des königlichen Hauses wie die einiger Großen des Reiches bestanden noch längere Zeit.

Am 10. Oktober wurde das erste Tedeum anlässlich der glücklichen Schlacht bei Lowositz in den Berliner Kirchen gesungen; in der Petrikirche hörte man an diesem Tage „eine herrliche Vokal- und Instrumentalmusik“ (Kantate), bei der unter der Leitung des Musikdirektors R. D. Buchholz Mitglieder der Königlichen Kapelle wie der des Markgrafen Carl und des Oberstallmeisters Grafen Schaffgotsch mitwirkten. Schuch blieb bis zum 9. November und brachte neben seinen, selbst von Mitgliedern des Königshauses besuchten Lustspielen, Harlekinaden, Seiltänzer- und ähnlichen Zirkuskünsten unter anderen Ballets „Die Bärenjagd“, „Der Sägenmüller“, „Die Verwandlung der Pasquella“, „Der glückliche Vogelsteller“ und die Pantomime „Das Grabmahl des unsterblichen Arlequins.“ Den Sieg feierte man hier „unter Trompeten- und Paukenschall“, der in der Folge wohl die größte Rolle im Berliner Musikleben spielte, durch ein Vorspiel „Der Vorzug des Trauerspiels“, dem J. E. Schlegels „Canut“ folgte.

Außer den gewöhnlichen Konzerten der Königlichen Kapelle — unter diesen Umständen sind sie wohl außergewöhnlich zu nennen — tritt uns bis zum Jahre 1757 keine weitere musikalische Veranstaltung entgegen. Am 4. Januar abends elf Uhr traf Friedrich in Berlin ein; es sollte für mehr als sechs Jahre das letztemal sein, daß er hier weilte. Trotzdem es uns nicht überliefert ist, daß der König, der selbst in Dresden sich nicht von

der Musik trennen konnte, und der in Berlin am nächsten Tage Molières „gentilhomme bourgeois“ sich vorspielen ließ, hier Konzerte veranstaltet habe, können wir es wohl als sicher ansehen; hat er doch während des nur achttägigen Aufenthaltes Zeit gefunden, dem Gesuch seiner Lieblings-sängerin, der Astrea, zu entsprechen, die aus Gesundheitsrücksichten ihre Heimat aufsuchen wollte. Er gewährte ihr eine jährliche Pension von 1000 Rthlr. mit der Erlaubnis, nach wiedererlangter Gesundheit ihren Dienst allzeit von neuem antreten zu können.

Am 24. März wurde auf dem Schloßschauplatze die Generalprobe der opera comique „Il Filosofo di Campagna“ abgehalten, die daselbst, nicht wie verschiedentlich angegeben in Dresden, zur Feier des Geburtstages der Königin-Mutter Sophia Dorothea am 27. März zur Darstellung gelangte. In der Petrikirche wurde am Karfreitag ein „ungemein schön komponiertes Oratorium“ von Graun zu Gehör gebracht und am Osterfeste unter der Leitung des Komponisten C. Ph. E. Bach eine Osterkantate, in der neben verschiedenen Virtuosen Mad. Agricola mitwirkte. Zur Feier des Sieges bei Prag wurde an derselben Stätte am 15. Mai Grauns „Te deum“ zum ersten Male gesungen. Die meisten Mitglieder der Königlichen Kapelle wirkten unter der Direktion des Musikdirektors Buchholz mit; Mad. Agricola und Tosoni zeichneten sich besonders aus. Gelegentlich des Besuches der Herzogin von Braunschweig-Wolffenbüttel wurden von der Königlichen Kapelle verschiedene Konzerte gegeben, auch am 3. Mai nach abermaliger Probe die oben erwähnte opera comique „Il Filosofo di Campagna“ wiederholt. Am Pfingstfeiertage führte Buchholz Joh. Fr. Agricolas Kantate „Die Sendung des Heiligen Geistes durch den aufgefahnen Erlöser“ auf.

Am 28. Juni starb die Mutter des Königs im Alter von 74 Jahren und wurde am 4. Juli in aller Stille im Dome beigesetzt. Eine Trauermusik Agricolas, bei der verschiedene bekannte Musiker, darunter auch seine Gattin, mitwirkten, wurde am 19. August in der Petrikirche gesungen und fand allgemeine Anerkennung. Anlässlich des Sieges bei Roßbach sowie der Eroberung von Breslau hielt man kirchliche Feiern ab (13. November und 25. Dezember); der Sieg bei Neumark wurde durch „Die Herrlichkeit des Herrn“, eine Ode nach dem 8. und 29. Psalm gepriesen. Hierbei wirkten unter Buchholz' Direktion verschiedene Glieder der Königlichen Kapelle in der Petrikirche mit, wo am 25. Dezember Agricola-Ramlers „Die Hirten an der Krippe zu Bethlehem“ gegeben wurde. Bei Breitkopf in Leipzig erschien in diesem Jahre Grauns „Te deum“; Marpurg gab die „Anfangsgründe der theoretischen Musik“ heraus; bei G. L. Winter in Berlin wurde Kirnbergers „Der allzeit fertige Polonaisen- und Menuettenkomponist“ gedruckt und folgendermaßen angekündigt:

„Dieser lehrt nach einer dabey befindlichen Anweisung alle Leute, wenn sie auch garnichts von der Musik verstehen, vermittelt eines oder zweener Würfel nach

gewissen Tabellen von Zahlen und Noten unzählige der auf dem Titel gedachten Stücke für zwei Violinen und Baß, auch für das Clavier allein, componiren. Unter den Menuetten sind auch Trios mit begriffen . . . Zum Behuf derer, welche des Abschreibens überhoben seyn wollen, sind auch jeder Takt aus den Noten-Tabellen, auf besondere kleine Charten gedruckt bey eben dem Verleger . . . zu bekommen.“

Nach Ablauf der Trauerzeit des Hofes trat im nächsten Jahre (1758) die Königliche Kapelle öfter in Tätigkeit. Am Palmsonntag und Karfreitag wurden wie üblich Passionsoratorien aufgeführt; Ostern sang man in der Petrikirche Agricola-Lieberkühns musikalisches Gedicht „Die Auferstehung des Erlösers“. Schuch eröffnete seinen Schauspielplatz am 1. Mai und führte am 6. d. Mts. das „Lust- und Singspiel“ „Scapin, der galante und curieuse verliebte Stallmeister zu Fuß, und Colombine, die Quintessenz einer allamodisch durchtriebenen Kammerjungfer“ auf. Ein Ballet machte wie gewohnt den Schluß. An neuen Stücken dieser Art brachte diese Spielzeit „Das Serail des Groß-Sultans“, in dem 24 Personen mitwirkten, und „Die blinde Kuh“; am 15. Juni wurde die Bühne geschlossen und Anfang August wieder eröffnet. Die Kinder der Gesellschaft führten am 15. d. Mts. ein Singspiel in Versen: „Der Herr von Habenichts oder Armuth und Hoffarth oder Hanns Wurst, der zwölfjährige Erzschem“ auf, zu dem Erwachsene einen Prolog und Epilog sprachen; eine Burleske und ein Ballet schlossen den Abend. Der Sieg von Zorndorf wurde am 3. September durch den von Agricola komponierten, vom dänischen Hofprediger Cramer in deutsche Verse gebrachten 21. Psalm gefeiert. Verschiedene Mitglieder der Königlichen Kapelle, darunter auch die Gattin des dirigierenden Komponisten, trugen zum guten Gelingen wesentlich bei. Am Weihnachtsfeste wurde an gleicher Stätte wie im Vorjahre Agricola-Ramlers „Die Hirten an der Krippe zu Bethlehem“ „nach einiger Veränderung und Anwendung auf gegenwärtige Zeiten“ gegeben. Diese Zeiten aber waren für die Berliner Musiker recht schlecht. Privatkanellen waren nicht lange nach Beginn des Krieges aufgelöst worden; die Mitglieder der Königlichen Kapelle erhielten vom November 1757 bis zum Mai 1762 ihr Gehalt — so selten sie es überhaupt bekamen — in den stark gesunkenen Schatzanweisungen. Der Krieg vertrieb die Lust an der Kunst, und so finden wir in den Zeitungen immer häufiger Verkaufsangebote von Klavieren aller Arten sowie auch Angebote für Privatstunden, unter denen selbst der Königliche Dekorationsmaler Joseph Galli Bibiena sich für Lektionen in der Architektur anbietet. In diesem Jahre erschienen C. Ph. E. Bachs Kompositionen von Gellerts geistlichen Liedern und die Fugensammlung F. W. Marpurgs.

In den Jahren 1759 und 1760 stockte das Berliner Musikleben fast ganz. Wohl wurde an den Geburtstagen des Königs (24. Januar) bei der Königin ein Konzert von der Königlichen Kapelle gegeben und die hohen Festtage in den Kirchen durch Oratorien gefeiert, aber das war auch ziemlich alles. Am Palmsonntag und Karfreitag 1759 wurde Grauns

„Tod Jesu“ in zwei Teilen in der Petrikirche, am Gründonnerstag vor der Königin im Schlosse gesungen. Bei beiden Aufführungen erwarb sich Madame Agricola Beifall. Schuch wiederholte am 9. Juni den „Stallmeister zu Fuß“ und zeigte seinen getreuen Berlinern folgende neue Ballets: „Das Schicksal“, „Der Liebesstreit des Mars und der Venus oder der sich rächende Vulkan“, „Die schöne Catharine“ und „Der närrische Wettstreit des Arlequins und des Scarmuz“. Am Gründonnerstag 1760 wurde in der Petrikirche Telemanns „seeliges Erwägen des Leidens und Sterbens Jesu Christi“ gegeben, und am 31. August und 9. November an gleicher Stätte anlässlich der Siege von Liegnitz und Torgau Grauns „Te deum“ unter Mit-hilfe der besten Virtuosen aus der Königlichen wie aus anderen Kapellen aufgeführt. Der Beifall war groß — Madame Agricola und Tosoni hatten sich unter Buchholz' Direktion besonders ausgezeichnet — und es wurde der Wunsch laut, dieses Stück noch öfter derart zu hören. Anfangs Oktober wurde Berlin nach kurzer Beschießung von Russen und Österreichern besetzt. Dieser Riesenschrecken minderte die Schaulust der Berliner nicht im geringsten. Schuch, der sein Theater am 16. Dezember wieder öffnete, sah wie immer volle Häuser, was bei seinem abwechslungsreichen Programm und dem Mangel an anderen Veranstaltungen wohl erklärlich ist. Am 20. Dezember ging „Der Stallmeister zu Fuß“ wiederum in Szene, und der 31. Januar 1761 brachte das bereits 1743 von Schönemann aufgeführte Singspiel „Der Teufel ist los“, das uns auch in späteren Jahren noch des öfteren begegnet.

Es begann jetzt — Schuch gab fast allabendlich Ballets oder Pantomimen — leise ein allmählicher Aufschwung in der Musikpflege. Seit Anfang dieses Jahres (1761) fand jeden Sonntag in Bianchi's Kaffeehaus ein Konzert zum Eintrittspreise von vier Groschen statt und erfreute sich regen Besuches. In der Karwoche wurde Grauns „Tod Jesu“ in der Garnisonskirche zu Gehör gebracht. In der Petrikirche sang man zu Pfingsten Agricolas „Sendung des heiligen Geistes durch den aufgefahnen Erlöser“, nachdem dort bereits zu Ostern ein neues musikalisches Gedicht desselben Komponisten aufgeführt worden war. Am Weihnachtsfeste wurde in der Neuen Kirche der erste Teil eines Oratoriums des hochgeschätzten Magdeburger Musikdirektors Johann Heinrich Rolle gegeben, dessen zweiter erst am 31. Januar 1762 zu Gehör kam. Oratorien desselben Komponisten wurden Ostern und am Sonntage Quasimodogeniti in der Jerusalemer Kirche gesungen, wo einer seiner Brüder Organist war. In diesem Jahre steigerte sich die Anzahl der Konzerte ziemlich beträchtlich. Außer einigen vereinzelt Konzerten wurden solche während der Sommermonate von Mitte April ab im Sandkrüge, nahe dem Invalidenhaus, allsonntäglich gegeben. Im Mai tat sich eine größere Anzahl Berliner Musikfreunde — Instrumentalisten wie Sänger — zur regelmäßigen Veranstaltung von Konzerten zusammen. Anfangs (das erste Konzert fand Pfingsten statt) beabsichtigte

man, außer Sonntags auch Mittwochs nachmittag in dem zur Wirkungsstätte erwählten Justinischen Garten in der Scheunengasse zu tagen. Hierfür war die Zeit jedoch noch nicht gekommen, wenngleich der allgemein feierlichst begrüßte Friede mit Rußland den Lebensmut der Berliner sehr gestärkt hatte: das Mittwochskonzert mußte bereits nach zwei Wochen abgesagt werden. Die Vereinigung entfaltete äußerste Anstrengungen, um dem Musikleben Berlins wieder eine edlere Färbung zu geben. Chöre und Arien von Graun und Hasse wechselten ab mit den „muntersten Symphonieen“, die, wie besonders hervorgehoben wird, von Pauken und Trompeten vorgetragen wurden; auch Konzerte, sowohl für Orchester wie für Soloinstrumente, fanden großen Beifall, besonders Concerti grossi Händels wurden öfters wiederholt. Am 13. Juni wurde der Friede mit Rußland durch eine Kantate, die „Friedrich als den größten der Könige“ pries, gefeiert. Zugleich mit unserer Konzertvereinigung erschien Schuch wieder in Berlin. In seiner bis zum Juli währenden Spielzeit brachte er, wenn auch keine Singspiele, so doch neben älteren auch neue Ballets, wie „Der Kapellmeister“, „Der chinesische Zauberer“ und „Die Weinlese oder das Bacchusfest“. Im Oktober siedelte die Konzertgesellschaft in das am Zeughause gelegene Donnersche Lokal über. Hier wurde am 17. Oktober ein Dankfest anläßlich der Wiedereroberung von Schweidnitz abgehalten. Natürlich fand dies Ereignis auch in kirchlichen Feiern seinen Widerhall: in der Petrikirche wurde Hasses „Te deum“ und in der Jerusalemer Kirche ein Oratorium Rolles gesungen. Wie er es bei Siegesfeiern gewöhnlich tat, ließ auch diesmal der Glockenist der Parochialkirche, Seidel, das Te deum sowie Lob- und Danklieder vom Turme der Kirche ertönen. In gleicher Weise feierte man den Sieg bei Freiberg. Im Konzert bei Donner zeichnete sich hierbei vor anderen der junge Itier im — Paukenschlagen aus. Schon im Dezember siedelte unsere Vereinigung zu Dorlet (Alte Leipziger Straße, Ecke Jungfernbrücke) über, wo am ersten Abend eine italienische Kantate auf den König zu Gehör kam. Die Advents- und Weihnachtsmusik dieses Jahres brachte nichts Hervorstechendes.

Im Jahre 1763 wurden im Konzert bei Dorlet öfters größere Bruchstücke aus Graunschen und Hasseschen Opern gesungen. Am Geburtstage Friedrichs fand eine italienische Kantate solchen Beifall, daß sie am folgenden Abend wiederholt werden mußte. Eine deutsche Kantate, wohl die erste, brachte der 13. Februar; in ihr wurde der König auf dem Schlachtfelde bei Torgau besungen. Am 15. Februar wurde in Hubertusburg der Friede geschlossen, und meine Ausführungen wären hier eigentlich an ihrem Ende angelangt. Jedoch gehören die Friedensfeiern und der allmähliche Übergang in geordnete Zustände wohl derart zu dieser Periode, daß auch sie noch zu berücksichtigen sind. Das Konzert feierte den Frieden am 27. Februar mit deutscher Friedensmusik, die in drei Chören, vier Arien

und vier Rezitativen bestand. Der junge Itier brillierte hierbei wiederum an der Pauke, ebenso wie bei der Friedensfeier in der französischen Klosterkirche. Am Karfreitag brachte unsere Gesellschaft Grauns „Tod Jesu“, jetzt wieder im Justinischen Garten, zu Gehör. Am 10. April standen auf dem Programm als besonders hervorstechende Nummern Grauns „Concerto grosso“ und eine vom Königlichen Kammermusiker Schale neu komponierte Kantate auf den Frieden. Die Ankündigung des Konzerts vom 17. April wird von folgenden charakteristischen Zeilen begleitet:

„Daß dieses Concert dem Publico zum Vergnügen und nicht des Interesses wegen angelegt worden, wird ein jeder der Zahlung wegen [das Entree betrug 12 Gr.] selber beurtheilen können, weswegen dienstlich gebeten wird, wer dieses Concert mit seiner Gegenwart beehren will, sich unter der Musik stille zu halten.“

Ob der gewünschte Erfolg eintrat, ist leider nicht gesagt. Inzwischen war, wohl von einer anderen Gesellschaft, im Donnerschen Hause ein Konzert angelegt worden, das ebenfalls Sonntags stattfand und in dem hauptsächlich Ballets (2—4 am Abend) zur Darstellung gelangten; für den 20. März war hier das Auftreten eines vierjährigen Knaben, des kleinen Lefevre, angezeigt. Auf der Durchreise von Petersburg wollte Mad. Kosta ursprünglich am 14. April ein Konzert mit der bei Justini tagenden Gesellschaft geben; dieses wurde jedoch abgesagt, und die Künstlerin sang am 24. April bei Donner italienische Arien nach den Ballets „Der Mann“ und „Die Laterne“. Am 29. Mai fand hier die letzte Vorstellung statt. Man gab eine komische Oper, „Bastia und Bastiane“, von der sich nur der Titel erhalten hat, und die Ballets „Der grüne May“ und „Die Savoyer“. Schuch eröffnete seine diesjährige Spielzeit am 7. Juni im Donnerschen Lokal. Er brachte auch jetzt keine Singspiele, sondern nur Ballets wie „Der Pächter“, „Die Insel der Wilden oder die verirrtten Verliebten“, „Das Schicksal des Damöts auf einer neuen Flur“, „Der Nachtwächter“, „Der verliebte Greis“ und „Die Glashütte“. Die Winterfestlichkeiten des Hofes begannen in diesem Jahre am 16. Dezember und dauerten bis zum 31. Januar 1764. Das Opernhaus öffnete seine Pforten nur Donnerstags zu den Redouten, denn aus Personalmangel konnten große Opern noch nicht gespielt werden. So gelangte jeden Montag und Freitag eine opera comique durch die Kochsche Gesellschaft von Intermezzospielern zur Aufführung. „I portentosi effetti della madre natura“, „La maestra di scuola“, „La cascina“ und „Li matti per amore“ wurden je 3—4 mal gegeben und im Frühjahr resp. Sommer in Potsdam und Charlottenburg wiederholt. Zu ihnen gesellten sich im Mai „I Filosofi“ und im Oktober „La ritorne di Londra“. Am 17. Dezember d. J. öffnete das Opernhaus nach mehr als 8 $\frac{1}{2}$ jähriger Ruhe seine Pforten zur zweiten Aufführung der Graunschen „Merope“ — die erste am 27. März 1756 war die letzte Vorstellung vor dem Kriege gewesen — und erst jetzt ging das Musikleben Berlins wieder den gewohnten Gang.

„AUF ALLERHÖCHSTEN BEFEHL“
EINE AUFFÜHRUNG DES HÄNDELSCHEN JUDAS MACCABÄUS
IN BERLIN

ZWANGLOSE BETRACHTUNGEN
VON ADOLF BEYSCHLAG IN BERLIN

So haben denn die Berliner am Aschermittwoch dieses Jahrs eine Aufführung des „Judas Maccabäus“ von Händel auf Allerhöchsten Befehl zu mildtätigem Zweck erlebt. Die Aufführung erwies sich als die genaue Wiederholung einer früheren durch denselben Verein, d. h. es lag ihr die Chrysandersche „Bearbeitung für praktischen Gebrauch“ zugrunde,¹⁾ und durch seinen Beitritt zur „Kaiserin-Friedrich-Stiftung“ hat sich ja auch der Deutsche Kaiser zur Förderung der Chrysanderschen Bestrebungen verpflichtet. Für den Monarchen handelt es sich dabei offenbar nur um einen hochherzigen Akt kindlicher Pietät seiner verstorbenen Mutter, der Kaiserin Friedrich gegenüber; es fragt sich nur, ob es ihm klar geworden ist, daß er aus Pietät gegen seine Mutter die Pietät gegen seinen bedeutendsten und musikalischsten Vorfahren, König Friedrich II., den Großen, verletzt, und daß sein Vorgehen direkt gegen die preußische Tradition verstößt. „Der alte Fritz“, der bei Verfehlungen in Manövern mitunter selbst höhere Offiziere die Härte seines Stocks fühlen ließ, führte auch über seine Künstler ein strenges Regiment. In der Oper nahm er seinen Platz direkt hinter dem Kapellmeister und pflegte eifrig in dessen Partitur hineinzusehen. Hielt sich nun ein Sänger nicht streng an die vorgeschriebenen Noten, so bekam er alsbald eine Königliche „ordre“ und riskierte wohl gar in Arrest gesetzt zu werden, wie aus folgenden Anordnungen ersichtlich. Am 30. Juni 1776 schrieb der große König an seinen Theater-Intendanten (im Original französisch):

„Ihr könnt der Sängerin *Mara*²⁾ sagen, in Beantwortung des Briefs, den sie Mir eingeschickt hat, und welchen Ich Euch hiermit zurücksende, daß Ich sie bezahle um zu singen und nicht um zu schreiben, daß die Arien sehr gut seien, so wie sie aufnotiert sind, und daß ste sich darein schicken soll, ohne viel Geschwätz und Schwierigkeit zu machen.“³⁾

¹⁾ Die Händel-Chrysander-Frage habe ich eingehend erörtert in meinem Buch „Die Ornamentik der Musik“, sowie im ersten Maiheft und zweiten Novemberheft 1911 der Zeitschrift „Die Musik“.

²⁾ Die ausgezeichnete Sängerin Schmeling war mit dem Violoncellisten Mara verheiratet.

³⁾ (Original): „Vous pourrez dire à la Chanteuse *Mara* en reponse à la lettre qu'elle vient de M'adresser, que Je Vous renvoye ci-inclus, que Je la payois pour chanter et non pour écrire, que les airs étoient très bien tels qu'ils étoient, et qu'elle devoit s'en accommoder sans tant de verbiage et de difficulté.“ Hierzu die eigenhändige Bemerkung des Königs: „Elle est payée pour chanter et non pour écrire. Federic.“ Siehe J. D. E. Preuß: Urkundenbuch aus der Lebensgeschichte Friedrichs des Großen, Dritter Teil.

Im Zusammenhang damit steht ein anderer Brief des Königs vom 5. Juli 1776 an seinen Intendanten (Original deutsch):

„Vester, besonders lieber Getreuer! Ich werde aus Eurer Vorstellung vom 4 dieses gewahr, daß Ihr sehr sanftmüthig und ein großer Freund seyd von der *Mara* und ihrem Mann, weil Ihr Euch derselben so sehr annehmet, und vor sie das Wort führet: Ich muß Euch aber nur sagen, daß Eure Sanftmuth hier schlecht angebracht ist, und daß Ihr weit klüger handeln werdet, wenn Ihr dasjenige thut, was Ich Euch befehle, und Euch nicht angewöhnet zu *raisonniren*, denn das leide Ich durchaus nicht, und müsset Ihr Euch dergleichen nicht im Sinn kommen lassen: Die *Mara* soll die Arien singen, wie Ich es verlange, und nicht widerspenstig seyn, wo sie nicht will, daß es ihr eben so, wie ihrem Mann, ergehen soll, und er soll sitzen, bis auf weitere *Ordre*: darnach kann sie sich nur richten: Ihr hingegen müsset Euch nicht einbilden, daß Ihr Mein Geheimer Rath seyd, dazu habe Ich Euch nicht angenommen, sondern Ihr habt Euch besser zu befeißigen, Meinen *Ordres partition* zu leisten, wenn Ihr wollet, daß ich ferner sei Euer gnädiger König.“

Diese Verfügungen des großen Königs stehen durchaus im Einklang mit der Theorie, die ich in meiner „Ornamentik“ und in dem erwähnten Maiheft der „Musik“ aufgestellt habe, wonach die italienische Praxis der willkürlichen Ausschmückung der Arien seitens der Sänger in germanischen Landen sich niemals fest eingebürgert hat, da gerade die Edelsten und Besten der Nation ihr entgegenwirkten. Hören wir z. B. einen unserer größten Geistesfürsten über die allzugefälligen Komponisten: J. G. Herder beklagt es,

„wie manche Tonsetzer ohne Skrupel nur daran denken, den Sängern Gelegenheit zu geben, ihre Kehlfertigkeit glänzen zu lassen, wodurch der Zauber ihrer Kunst, die Einwirkung auf das menschliche Gemüt, verloren geht.“

Von dem Fehler allzugroßer Gefälligkeit gegen die Sänger ist nicht einmal der unsterbliche Mozart ganz freizusprechen, aber freilich wußte er die Schwäche dadurch zu kompensieren, daß er seine Arien den Fähigkeiten der Sänger auf das genaueste anpaßte und dadurch jeden Anlaß zu willkürlicher Ausschmückung abschnitt.¹⁾ So äußerte sich der berühmte Kastrat Raaff in betreff einer Mozartschen Arie:

„Ich war sonst immer gewohnt, mir in die Rollen zu helfen, sowohl in die Recitative als Arien, da ist aber alles geblieben, wie es war, ich wüßte keine Note, die mir nicht anständig wäre.“

Und als Mozart bei einer anderen Arie sich erbot, all das zu ändern, was Raaff nicht zusagen würde, wehrte dieser mit den Worten ab: „Behüte Gott! die Arie muß bleiben [wie sie ist], sie ist sehr schön.“ Interessante Streiflichter auf den Unterschied zwischen deutscher und italienischer Musikpraxis werfen auch die Berichte über die Sängerin Aloysia Weber (später als Aloysia Lange berühmt). Mozart schreibt:

„Die Wahrheit ist, sie weiß garnichts von Koloratur. Ich habe sie erst durch

¹⁾ Mozart sagt selbst: „Ich liebe es, daß die Aria einem Sänger so accurat angemessen sey, wie ein gut gemachtes Kleid.“

die große Arie an die Passagen gebracht, weil es notwendig ist, wenn sie nach Italien kommt, daß sie Bravourarien singt.“

Sein eigenes musikalisches Glaubensbekenntnis aber offenbart Wolfgang Amadeus gelegentlich seiner Beurteilung Raaffs:

„Er hat mir gefallen — das ist in dieser Art zu singen, aber die Art an sich selbst, die Bernacchische Schule, die ist nicht nach meinem *gusto*“¹⁾

und immer wieder betont Mozart hier und anderwärts seine besondere Abneigung gegen Auszierungen des *cantabile*.

Wenn ich den großen Sohn Salzburgs hier eingehender zitiert habe, so geschah es, weil die Chrysander-Anhänger die Periode der unverschnörkelten Wiedergabe der Musik erst von Beethoven an datieren, alle früheren Kompositionen, also auch die Mozarts, aber zu denjenigen rechnen, „welche verziert werden müssen“. Wie haltlos diese Theorie ist, glaube ich durch meine Aufsätze in dieser Zeitschrift zur Genüge klargestellt zu haben.²⁾

Immer wieder drängt sich die Frage auf: Wie konnte der gründliche und scharfblickende Musikgelehrte Chrysander sich in so abenteuerliche Verzierungs-theorien verlieren? Tatsächlich beginnt seine Verirrung schon in früher Zeit. Als Chrysander die „Prattica di Musica“ des Zacconi (erschienen 1592) übersetzte, faßte er die Theorien des verzierungs-liebenden Italieners als allgemein anerkannte Lehrsätze auf und übersah dabei völlig, daß schon damals eine lebhafte Opposition dagegen bestand. Dies geht aus verschiedenen Stellen der „Prattica“ hervor, z. B. wenn Zacconi eingesteht, daß die Komponisten den kolorierenden Sängern möglichst aus dem Wege gingen, um ihre Kompositionen nicht so verschnörkelt anhören zu müssen, oder wenn er von berühmten Sängern erzählt, die sich der willkürlichen Ausschmückungen enthielten, oder wenn er berichtet, daß er den Ziergesang in der Universitätsstadt Pavia zuerst eingeführt habe. Den Musikschriftsteller Pietro della Valle, der 1640 die Ansicht vertrat, der unverschnörkelte Gesang sei auch in der Palestrina-Periode zu finden, bezichtigt Chrysander in seiner Verblendung sogar der Unwissenheit, also hinsichtlich einer Periode, welche della Valle noch konnte miterlebt haben. Mit zunehmendem Alter wurden die irrigen Verzierungs-theorien bei Chrysander so sehr zur fixen Idee, daß er aus dem Vorkommen verschiedener willkürlicher Ausschmückungen in einigen Handexemplaren Händels vorschnell den Schluß zog, die Verbrämungen seien mit Wissen und Willen des

¹⁾ Bernacchi begünstigte besonders die willkürlichen Auszierungen.

²⁾ Ebensoviel wie die Vokalistinnen verzierten die Instrumentalisten. Dafür wurden sie auch ebenso scharf getadelt, z. B. von dem Komponisten J. F. Reichardt. — Wenn ich Gluck in meinen Aufsätzen nicht zitiert habe, so geschah es, weil seine Opposition gegen willkürliche Ausschmückungen zu bekannt ist. Übrigens denke man an seine Charakterisierung durch Burney: „Er [Gluck] ist ein ebenso fürchterlicher Mensch wie Händel, vor dem alles zittert.“

Meisters eingefügt worden, während sie doch erst nach Händels Tod von jeweiligen späteren Besitzern der Manuskripte erfunden und aufnotiert wurden.

So wären wir denn nach mancherlei Abschweifungen wieder bei unserem Grundthema, den Chrysanderschen Händel-Bearbeitungen, angelangt. Nachdem ich aber den Händel-Chrysanderschen „Messias“ so eingehend kritisiert habe, darf ich mir wohl eine Wiederholung dieses Verfahrens beim „Judas Maccabäus“ ersparen. Nur an einem einzigen Beispiel will ich die Schädlichkeit des Chrysanderschen Verfahrens bloßlegen.¹⁾ Chrysander druckt das Thema der Arie „Father of Heav'n“ zuerst so:



und verziert es dann bei jeder Wiederholung immer reicher (leider auch immer geschmackloser).

Unter Tausenden von Zuhörern ist auch nicht ein einziger imstande, aus dieser höckerigen Figur das einfache, edle Thema Händels herauszuschälen. Händel notiert nämlich jedesmal so:



(Alte Übersetzung): Fa - - ther of Heav'n.
Va - - ter des Alls.

Die Verballhornung dieses Händelschen Satzglieds durch Chrysander läßt sich auf keine Weise rechtfertigen. In erster Linie ward sie natürlich durch die schlechte Übersetzung hervorgerufen, die dem musikalischen Rhythmus keine Rechnung trägt. Außerdem dokumentiert sie aber eine empörende Mißachtung der Intention des Komponisten, beleidigt das ästhetische Gefühl durch ihre Geschmacklosigkeit und verstößt gegen die damalige Gesangspraxis. Zur Zeit Händels herrschte bereits das Prinzip, die musikalischen Phrasen zunächst schlicht, notengetreu vorzutragen und erst bei ihren Wiederholungen auszuschmücken. Dadurch ward es dem Zuhörer möglich gemacht, zu ermessen, was vom Komponisten und was vom Ausführenden herrührte. Bei den Chrysanderschen Bearbeitungen bleibt er aber hierüber völlig im unklaren, mit dem Resultat, daß er in den meisten Fällen verleitet wird, das für Händelsches Gold zu halten, was in Wirklichkeit Chrysandersches Tombak ist. Wenn man daher die Chrysanderschen Bearbeitungen auch nicht als Fälschungen betrachten kann, so wirken sie doch ebenso verderblich, und ob es für den Deutschen Kaiser der richtige Platz ist, mit solchen Bestrebungen liiert zu sein, muß stark bezweifelt werden, und diejenigen mögen es verantworten, welche ihm als musikalische Ratgeber dienen.

¹⁾ Am ungeheuerlichsten ist jedenfalls das Duett „O lovely Peace“ mit Chrysanderschen Verzierungen überladen.

DAS LISZT-JAHR 1911/12

EINE SPEZIAL-KONZERTSTATISTIK

VON ERNST CHALLIER SEN. IN GIESSEN

Franz Liszt, der große und vielseitige, man kann wohl sagen vielseitigste Meister auf dem Gebiete der Musik, hat zweifellos das Konzertjahr 1911/12 stark beeinflusst, wenn nicht sogar beherrscht. Ob er aber, wie hier und da angenommen wird, dabei auch dem modernen Jungdeutschland die Wege gebahnt hat, da ja bei Liszt-Feiern häufig gemischte Programme nachweisbar sind, in denen die Klassiker wohl etwas zurücktreten würden, muß ich leider verneinen. Nach meiner Konzertstatistik, die zwar noch nicht ganz fertiggestellt ist, da ja das Konzertjahr, wenn auch schwach fließend, noch bis zum September läuft, haben die Modernen recht ungünstig abgeschnitten. Von Orchesterwerken, die bei den Liszt-Feiern in erster Linie in Frage kommen würden, wäre zwar Max Reger mit 32 Aufführungen seiner „Lustspielouvertüre“ sowie 12 der Variationen über ein „Lustiges Thema“ zu nennen; bei aller Wertschätzung der Werke dieses Tonsetzers ist es jedoch schwerlich anzunehmen, daß gerade diese Werke bei Liszt-Feiern zu Gehör kamen. In Betracht dagegen kommen hauptsächlich Richard Wagner, Anton Dvořák, Johannes Brahms, Peter Tschaikowsky, Camille Saint-Saëns; trotzdem wurden die Zahlen der Gesamtaufführungen der Werke dieser Meister nicht wesentlich beeinflusst, und immer nur stehen sie neben den Klassikern und Romantikern. Naturgemäß ist es auch, daß bei der gewaltigen Zahl der zur Aufführung gelangten Klavierwerke Liszts der sonst stets an der Spitze stehende Chopin stark überflügelt wurde. Vorbemerken muß ich noch, daß auch meine heutige Aufstellung lediglich auf Grund der Darbietungen der am Breitkopf & Härtelschen Programmaustausch beteiligten 250 Konzertgeber aufgebaut ist; was darüber hinaus noch geboten wurde, mußte ich, als mir nicht lückenlos zugänglich, unbeachtet lassen.

Die Gesamtzahl der von Franz Liszt gedruckten Werke beträgt 910, diese setzt sich, in Klassen zerlegt, zusammen aus:

I. Chorwerke aller Art	106
II. Ein- und zweistimmige Gesänge	90
III. Orchesterwerke	33
IV. Soli mit Orchester	6
V. Kammermusik	9
VI. Orgel	31
VII. Melodramen	6
VIII. Klavierwerke	629
Summa:	910

Es ist eine durchaus irrige Annahme, daß Liszts Werke, wie manche Musiker behaupten, vernachlässigt werden. Das Gegenteil denke ich durch nachstehende Aufstellung, die mehrere Konzertjahre enthält, festgestellt zu haben. Ganz abgesehen von dem Festjahr steht Liszt mit seinen Orchesterwerken schon seit Jahren hinter Beethoven, Richard Wagner, W. A. Mozart, mit Johannes Brahms und Richard Strauß, die mit ihm fast gleiche Zahlen aufweisen, an vierter Stelle. Aber auch außerhalb des vornehmen Konzertsaaes finden wir den Namen Liszt, besonders mit seinen Rhapsodien, auf den Programmen der Unterhaltungskonzerte. Ebenfalls weist die Tabelle auf, wie hoch im vornehmen Konzertsaal seine Klavierstücke geschätzt sind. Hier nimmt Liszt die dritte Stelle ein, vor ihm rangieren nur Frederic Chopin und Robert

Schumann. Mag der Dilettant irrtümlich Liszts vortreffliche Liederbearbeitungen mit den aus der Mode gekommenen traurigen Transkriptionen in einen Topf geworfen haben; der besser unterrichtete und technisch vorgeschrittene Freund der Hausmusik schätzt heute noch Franz Liszt hoch ein. Als Liederkomponist, das muß zugestanden werden, ist Liszt mit Ausnahme einer nicht zu großen Auswahl seiner Gesänge niemals so recht durchgedrungen; immerhin könnten sich unsere jungen Liederkomponisten glücklich schätzen, wenn sie, wieder ganz abgesehen vom Festjahr, sich solcher Gunst erfreuen würden.

Die Zahl der zur Aufführung gelangten Werke war:

Im Konzertjahre	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Summe
1903/04	24	74	142	34	4	11	2	170	461
1907/08	30	43	123	35	1	3	2	219	456
1909/10	15	37	110	32	—	19	—	194	407
1910/11	22	62	138	33	10	12	—	252	529
1911/12	71	231	269	81	4	17	3	466	1142

(Die Mendelssohn-Hundertjahrfeier 1909 erbrachte bei 351 vorhandenen Kompositionen in dem zutreffenden Konzertjahre 279 Aufführungen; die Robert Schumann-Feier 1910 bei 678 vorhandenen Kompositionen 707 Aufführungen.)

Zu den Einzelheiten übergehend, wende ich mich in erster Linie zu den Zahlen der Aufführungen der besonders bevorzugten Orchesterwerke (symphonische Dichtungen). Die Werke habe ich in alphabetischer Ordnung gruppiert, die Zahl der Aufführungen in Parenthese gestellt: Dante, nach Dantes Divina Commedia (mit Frauench.) (23), eine Faust-Symphonie (mit abschließendem Männerchor) (46), Festklänge (14), Gaudeamus igitur (mit Soli und Chören) (3), Hamlet (3), Hungaria (5), Hunnenschlacht (10), Ideale (6), Mazeppa (14), Orpheus (16), Les Préludes (28), Prometheus (10), Tanz in der Dorfschenke, Episoden aus Lenaus „Faust“ (9), Tasso (32). Klavierkonzerte mit Orchester: Es-dur (47), A-dur (21), Danse macabre (9), Concerto pathétique für 2 Klaviere (6). Klavier zweihändig: Ballade Des-dur (11), Ballade h-moll (6), zwei Consolationen (12), Don Juan (4), Gondoliera (6), Der heilige Franziskus, Legende (14), Liebestraum (30), Polonaise Es-dur (14), Sonate h-moll (17), Tarantelle (9), Waldesrauschen (11). Große Chorwerke: das Oratorium Christus (7), Die Glocken des Straßburger Münsters (3), Die heilige Elisabeth (13), Missa solemnis (Graner Festmesse) (4), Psalm XIII (19). Zur Aufführung gelangten dann noch zwei bisher unaufgeführte und ungedruckte Chorwerke, die der Handschriften-Sammlung des Liszt-Museums in Weimar entnommen waren. Die Weimarer Hofkapelle hatte ihrem Programm eingefügt: die Trauerode „Les Morts“ für Männerchor mit Orchester und die Kantate „Hungaria“ für gemischten Chor mit Orchester.

DAS SECHSTE DEUTSCHE BACHFEST IN Breslau

(15.—17. JUNI)

VON DR. LUCIAN KAMIENSKI IN KÖNIGSBERG I. PR.

Mag es auch mancher von Berufs wegen mit Musik Überernährte beklagen, daß seine Sommerruhe ihm durch das immer reicher sich entfaltende Musikfestwesen gestört wird, — für den Lichtsucher hat dieses sommerliche Festtreiben doch recht viel Gutes: denn nirgends treten die Schlagadern und Venen unseres Musiklebens so klar hervor und auseinander wie hier. Wenn dereinst ein Historiker das musikalische Sein und Werden unserer Zeit wird deutlich übersehen wollen, so wird er sich nur an die Musikfeste zu halten brauchen mit ihren klar geschiedenen Tendenzen: die besitzfestigenden, triumphierenden Mozart-, Beethoven- und Brahmsfeste in der Mitte, und die Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins auf der einen, die Bachfeste und die Kongresse der Internationalen Musikgesellschaft auf der anderen Flanke als Bestrebungen, den allgemeinen Gesichtskreis zu erweitern, die Anschauungen der musikalischen Welt gesundzurecken. Und wenn man so sieht, wie wir, nämlich das musikalische Deutschland als Gesamtheit, immerhin großzügig zielbewußt leben, wie wir aus allen lebenspendenden Epochen der Vergangenheit Nahrung zu ziehen suchen, um uns in Gegenwart und Zukunft zu bewähren, wie wir uns zu belehren und vom Fleck zu kommen suchen, dann wird man schließlich ganz getrost und zuversichtlich. Wir haben die nötigen breiten Binnengewässer, wir haben auch kräftige Ströme und Flüsse und ungebärdige junge Bäche, wir haben kurz und gut, was wir brauchen. Etwas benachteiligt war bisher nur, wie in manch anderer Beziehung, so auch hinsichtlich der musikalischen Zeitströmungen, die Ostmark des Reiches. Durch das Jahr 1912 ist auch dieser Teil von zwei Seiten an die allgemeine Fortschrittsbewegung (denn dazu rechne ich die Renaissancebestrebungen mit aller Entschiedenheit mit) angeschlossen worden: nachdem im Mai der Allgemeine Deutsche Musikverein droben in Danzig Fuß gefaßt hatte, setzte nun im Juni die Neue Bachgesellschaft in Breslau ihre Schrauben an.

Mit imponierend sicherer Orientierung geht diese Gesellschaft unter Hermann Kretzschmar ihren Weg. Von ihrer Bildung ab, wo sie das von der Alten Bachgesellschaft Errungene zu verwerten, dem lebendigen Leben zuzuführen übernahm, bis zu den neuesten Prinzipien und Plänen marschirt sie schnurstracks geradeaus ihrem stolzen Ziele zu: durch den Riesen Sebastian Bach „einer alten, großen Kunst überhaupt zum Leben und zum Siege zu verhelfen“ (vgl. das diesjährige Festbuch S. 11). Und während sie noch nach dem bisherigen System mit ihren Festen in Deutschland umherzieht, um das deutsche Volk methodisch, Gau für Gau, von der Größe des größten der Alten zu überzeugen, sorgt sie bereits wieder für die nächste Etappe ihrer Tätigkeit vor. Die Zeit wird kommen, sehr bald vielleicht, wo nicht mehr Bach das deutsche Volk wird suchen müssen, sondern wo ganz Deutschland, seiner segnenden Kraft inne, zu ihm hinverlangen wird: und dann werden wir reif sein für ein Bach-Bayreuth, eine Hochburg des Bachkultus, wo Johann Sebastians Kunst von berufenen Augen behütet, wo die Bach-Praxis als in ihrem eigenen Heim mit besonderer Liebe verfeinert und vertieft würde. Die leitenden Männer der Neuen Bachgesellschaft haben das idyllische Eisenach, Bachs Geburtsstadt, hierzu ausersehen,

Eisenach, das mit seinem Bachhause schon jetzt vor anderen Orten als die Bachstadt gelten kann, und die seit dem vorigen Jahre eingeführten Eisenacher „kleinen Bach-feste“ (das nächste Jahr bringt bereits das zweite) sind sicherlich ein vorzügliches Mittel, der Bachgemeinde diese Idee vertraut und lieb zu machen. Wenn nun aber Bach ein Nationalheiligtum des deutschen Volkes, wenn er unter Dach und Fach sein wird, dann bleibt für eine Gesellschaft, die lediglich für seine Kunst tätig ist, im wesentlichen nur noch die Aufgabe übrig, weiter auf die Vertiefung des Auf-führungsstils und des theoretischen Verständnisses Bachscher Musik hinzuarbeiten — eine wichtige Aufgabe, die ja auch in der gegenwärtigen Mission der Neuen Bach-gesellschaft eine wesentliche Rolle mitspielt, doch im gesetzten Falle sich an Fort-schrittswert mit der jetzigen frischen Propaganda um so weniger wird messen können, als wir auch auf dem Gebiete der Bachpraxis beim augenblicklichen Tempo bis dahin tüchtig weitergekommen sein dürften. Wo sollen sich alsdann die freiwerdenden Kräfte hinwenden? Nichts liegt näher als das: zu dem großen Hauptziele, von dem die Bachbewegung nur einen Teil verfolgt, zur Belebung all der wiedererschlossenen Schätze alter Musik von Dufay bis zu den Wiener Klassikern. Ich weiß nicht, ob sich die Leitung der Neuen Bachgesellschaft bereits klar Rechenschaft gegeben hat über diese neue Energieumschaltung, die ihr bei zielbewußtem Weitergehen auf ihrem Wege eines Tages bevorsteht, Tatsache aber ist, daß sie, wenn ich nicht irre seit dem vorigen Jahre, begonnen hat, auf den Bachfesten neben Sebastian Bach auch andere alte Meister zu Worte kommen zu lassen, und somit, bewußt oder unbewußt, auch in dieser Beziehung schon weit in die Zukunft hinaus vorsorgt. Zunächst freilich sind hier Schranken gegeben, sowohl was die Quantität anbelangt wie auch hinsichtlich der Auswahl der aufzuführenden nicht-Bachschen Werke, denn einstweilen muß man sich im ganzen an solche Meister halten, die in einer engeren historischen Beziehung zu Bach stehen. Allein, wenn ich nach dem vorjährigen Eisenacher Feste, wo mir die hier angedeutete Sachlage noch nicht klar geworden war, glaubte diese Schranken ziemlich eng ziehen zu müssen, so möchte ich sie heut im Gegenteil so weit gezogen wissen, als es ohne Schädigung der Bach-Propaganda irgend angeht.

Das Programm der Breslauer Tagung kam allen den Aufgaben, die sich somit für ein deutsches Bachfest ergeben, in vorbildlicher Weise entgegen. Es sorgte für eine wirksame Bach-Propaganda in weiteren Kreisen durch die Aufführung leicht-verständlicher Werke wie auch durch die eindrucksvolle Disposition der drei Bachtage, es machte die engere Festgemeinde mit selten aufgeführten Bachschen Kompositionen bekannt, sah die ausgiebige Vorführung einer der wichtigsten neueren Errungenschaften der Bach-Praxis, des Cembalos, vor, verhalf an geeigneten Stellen auch anderen alten Tonmeistern zur Geltung, und dies alles unter geschmackvoller Rücksicht auf Ein-heitlichkeit und Gliederung des Ganzen, auf Logik des Stimmungsverlaufs, auf einen dem Gehalte adäquaten, abgerundeten künstlerischen Gesamteindruck. Bach in seiner Kraft, in seiner Tiefe und in seiner heiteren Menschlichkeit — Kopfsatz-, Adagio- und Finalstimmung — so ungefähr könnte man die drei Breslauer Bach-Tage über-schreiben. Vor der Erhabenheit Bachscher Kunst zwang das Einführungskonzert am Sonnabend in die Knie, mit einem Festgottesdienst, einer aparten Kammermusik-Matinee und einem vorabendlichen Kirchenkonzert kostete man in Bachs Geiste die Eigenart des Gottestages aus, und Bachscher Humor machte am Montag die frohe Auskehr. Drei Kantaten brachte der erste Abend: neben der bekannten über „Ein feste Burg“ die selten gehörten „Es ist ein trotzig und verzagt Ding“ und „Es erhub sich ein Streit“ mit ihren ungeheuer packenden Kopfhören, dazwischen als heitere Abwechslung das spielerische Konzert G-dur für konzertierende Violine und, pathe-tisch gestimmt, das Klavierkonzert in d-moll. So war man wohl vorbereitet für den an-

spruchsvollen, aber auch äußerst genußreichen Sonntag mit seinen drei Veranstaltungen. Von Johann Pachelbel und dem großen Acappellisten Hans Leo Haßler, der ja freilich von Bach durch die Nuove musiche und die Baßpraxis weitab getrennt steht, in Betracht der oben dargelegten Sachlage aber sehr wohl auf einem Bachfeste toleriert werden kann, zumal er ja zu Bachs Zeit in Leipzig noch viel gesungen worden sein soll, führte der stimmungsvolle evangelische Festgottesdienst in der Lutherkirche herauf zu Johann Sebastians gütevoller Kantate „Brich dem Hungrigen dein Brot“, und zeigte wieder, wie sehr im Grunde Bachs Kirchenmusik nach der Kirche, nach dem Gottesdienste verlangt. Der gleichzeitigen Aufführung einzelner Bachscher Stücke während des Hochamts in der interessanten katholischen Domkirche konnte ich leider nicht beiwohnen, darf aber die Tatsache mit großer Genugtuung über die Liberalität des Breslauer Fürstbischofs, Kardinals Dr. v. Kopp, konstatieren, obschon die Hineinordnung Bachscher Musik zwischen die Sätze einer Messe von Moritz Brosig (!) mir nicht ganz eingehen will. Mit ernster Andacht begonnen, entriet alsdann der Tag auch der ihm zukommenden Dosis Frohsinn nicht. Die Kammermusik am Mittag sorgte mit ihrem fromm-fröhlichen Programm hierfür, und zugleich auch für frischerregte Diskussion: das Cembalo erschien auf der Bildfläche. Eine galante Konversationssuite Rameau's, des mit Bach durch Couperin verwandten Franzosen (drei Gambenstücke französischer Herkunft mußten bedauerlicherweise wegen Erkrankung des Gambisten Doebereiner ausfallen), drei Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten“ und das C-dur Konzert für zwei Klaviere gaben Gelegenheit, das wiedererstandene Kielklavier in den verschiedensten Funktionen und Zusammenstellungen zu beobachten, und einiges weitere Gesungene und Gespielte schmiegte sich homogen in die freundliche Stimmung und das populäre Niveau der Matinee. Ganz ausgezeichnet angelegt, krönte schließlich das Kirchenkonzert den Sonntag mit einer Reihe tiefer Todesbetrachtungen. Drei Kantaten Johann Sebastians: die zuversichtsvolle „Ihr werdet weinen und heulen“, die von Messchaerts Kunst getragene Kreuzstabkantate und „Komm du süße Todesstunde“ waren mit einer wundersam mystischen Begräbnismotette eines älteren Bach, vermutlich des Erfurters Johann, und zwei ähnlich ergreifenden Chören des Altmeisters Heinrich Schütz zu einer innerlich fortschreitenden Einheit verknüpft, die mit erhebender Wirkung den großen, von Bach so innig begriffenen Todestrost des Evangeliums veranschaulichte. In Helligkeit, Glanz und Freude führte endlich zum Schlusse des Festes das Montagkonzert mit dem vertrauensvoll festen G-dur Kyrie, den majestätischen und galanten Sätzen der zweiten Trompetensuite, dem Klavierkonzert f-moll (Cembalo) und dem genial-lustigen, für mich von Grund auf, auch durch den Text mit seinem barocken Götteraufgebot ergötzlichen „Zufriedengestellten Aeolus“. So ziemlich durch das ganze Bachsche Reich war man damit hindurchgeführt, und langte aus all dem Hochgebirge am Ende frisch und wohlbehalten im sonnigen Flachlande an.

Ich komme zu den durch das Fest aufgerollten Fragen der Bach-Praxis, an erster Stelle zum Cembalo. Vorurteil, Unwissenheit und Trägheit, die nicht an dem lieben alten Schlendrian rühren lassen möchten, haben sich gegen die Wiederbelebung dieses Instruments ganz besonders verschworen. Wir haben unser schönes Hammerklavier mit seiner feinen dynamischen Nuancierungsmöglichkeit, sagt man, wir können alles vorzüglich darauf spielen, auch Bach, also ist für die Wiederbelebung des alten, folglich unvollkommenen „klimpernden“ Cembalos mit seinem „starren Ton“ gar keine Notwendigkeit vorhanden. Ja, können wir denn wirklich Bach, geschweige Couperin und die alten Clavecinisten vollendet auf unserem Klavier spielen? Weit gefehlt. Zweistimmige Stücke klingen hier dürftig, der ganze altertümliche Manierenflitter ist absolut nicht herauszubringen, Stimmkreuzungen lassen sich nicht

eindeutig darstellen, die wie Diskantstimmen laufenden und hüpfenden Bässe Bachscher Klavierwerke klingen oft plump und schwer. Man hat nach Auswegen und Erklärungen gesucht, hat aus Bach den ohrenlosen „absoluten“ Musiker gemacht, hat auf Orgel und Orchester für Bachs Klaviermusik eine Heimat gesucht, — alles vergeblich. Erst die Rekonstruktion des Cembalos und die Kunst Wanda Landowska's hat gezeigt, wo diese Heimat wirklich liegt. All die Unruhe schnelllaufender Noten, all das Manieren- und Laufwesen mit seinen winzigen Notenwerten, die laufenden Bässe, das polyphone Stimmgewebe mit seinen Kreuzungen, dies alles erscheint mit einem Male auf dem Kielflügel klar und schön und zusammengehörig wie die Blätter eines Baumes. Mit seinen Registern: dem Lautenzug und den Oktavkoppeln und mit seinen beiden Manualen gibt das Cembalo der Bach-Zeit die Möglichkeit, durch die Klangfarbe zu nuancieren, einzelne Stimmen durch die Klangfarbe herauszuheben, somit auch Stimmkreuzungen klar darzulegen; es vermag auch dem zweistimmigen Satze befriedigende Fülle, der Harmonie besonderen Reichtum zu geben durch die Oktavverdoppelungen, und mit diesem seinem Registerwesen repräsentiert es die künstlerische Anschauung der Bach-Zeit überhaupt, die sich in der Hauptsache einer registermäßigen Nuancierung bediente (ich erinnere an die Echoeffekte, an den Kontrast von Tutti und Concertino im Concerto grosso). Nun ist es ja gewiß nicht entschieden, ob das „Wohltemperierte Klavier“ gerade für Cembalo oder für Klavichord geschrieben sei. Ob so oder so, man spielte ja doch dieselben Werke auf beiden Instrumenten, und der Erfolg hat gezeigt, daß sich Stücke aus dem „Wohltemperierten“ von Meisterhänden auf dem Cembalo vollendet darstellen lassen. Auch kommt als Konzertinstrument das Klavichord wohl kaum in Betracht. So manches noch hat man wider das Cembalo vorgebracht. Gegen seinen kurzen Ton: doch die Wiedergabe der b-moll Fuge, übrigens ein erstklassiges Meisterstück, zeigte überraschend langgehaltene Töne auf, obwohl ja unleugbar beim Prinzip des Cembalos der Moment der Tonerzeugung gegenüber dem Nachschwingen der Saite weit stärker absticht als dies beim Hammerklavier der Fall ist. Ferner tadelt man die dynamische „Starrheit“ des Cembalotones, vergißt aber demgegenüber auf die Registernuancen hinzuweisen und übersieht, daß die Möglichkeit der rein dynamischen Nuancierung nachweislich und merkbar doch besteht, obwohl nicht in dem Maße wie bei Klavichord und Hammerklavier. In jedem Falle muß energisch gegen die Meinung Front gemacht werden, als sei das Cembalo ein primitiver Vorgänger des Hammerklaviers, als sei das letztere imstande, alles vom Cembalo Geleistete und obendrein vieles andere in vollkommenerer Weise zu leisten. Und Phrasen wie dieser: „Wenn Bach unsere herrlichen Bechsteins und Blüthners gehabt hätte, er hätte kein Cembalo angerührt“ gebührt einfach rücksichtslose Abfuhr. Hie Cembalo, hie Hammerklavier, zwei grundverschiedene, gleichberechtigte und gleichwertige Wesen, jedes zur Herrschaft befugt in seinem Bereiche d. h. in Werken, die aus seiner Eigenart geboren, für seine Eigenart bestimmt sind: so und nicht anders ist die Sachlage objektiv zu stellen. Nun steht es, ganz abgesehen vom Verhältnis des Cembalos zur alten Klaviermusik, absolut genommen natürlich jedem frei, sich die Klangeigentümlichkeit des Instruments gefallen zu lassen oder nicht. Mich persönlich berührt sie jedesmal außerordentlich warm und oft sinnberückend. Ja, mit ihrem Obertonreichtum, ihrem Rauschen und Klirren und Summen stellt mir diese farbig-phantastische Klangwelt den obertonärmeren Klang des Hammerklaviers stark in den Schatten und namentlich bei dem faszinierenden Zwiespiel der Cembali im c-moll Konzert mußte ich an den kühnen französischen Neuerer Debussy denken, der ja aus demselben Boden gewachsen ist wie die Clavecin-Kultur der Couperin und Rameau. Freilich kann ich mir auch vorstellen, daß diese seltsame klangliche Eigenart, gleich wie ein starkes

Parfüm, ebensogut abstoßen oder sehr leicht ermüden kann. Gewöhnung ist hier wichtiger als alles Reden und Schreiben, und die N. B. G. tut recht daran, das Cembalo neben dem Hammerklavier nur ganz allmählich, Stufe für Stufe, von Fest zu Fest intensiver zur Geltung zu bringen. Als Soloinstrument, im aparten Ensemble mit Flöte und Gambe (letztere notgedrungen durch Violoncell ersetzt) und prachtvoll verschmelzend mit dem Orchester wurde es diesmal herausgestellt, und nun wäre es fürs nächstemal auch bereits an der Zeit, es nach den vortrefflichen Erfahrungen hinsichtlich des Zusammenklangs mit dem Streichkörper als Generalbaßinstrument im Orchester und auch zur Gesangs- und Violinbegleitung heranzuziehen. Daß die sensitive, geradezu vollendete Kunst der Landowska, ihre bewundernswürdige Technik und ihre meisterhafte Interpretation an dem rauschenden Breslauer Triumphe des Cembalos stark mitbeteiligt waren, ist schon angedeutet, und auch Prof. Julius Buths-Düsseldorf legte sich als zweiter Cembalist im besagten Doppelkonzert vorbildlich für die gute Sache ins Zeug.

Weniger angenehm ist die Pflicht, einige weitere prinzipielle Punkte der Bach-Praxis zu berühren, da bedauerliche Mißgriffe die Veranlassung hierzu geben. Der als Musiker Vortreffliches leistende Festdirigent hielt es nämlich in mehreren Fällen nicht für nötig, mit alten, schlechten Traditionen hinsichtlich des Generalbasses und der Instrumentalbesetzung zu brechen. Es wäre töricht, dem Bachdirigenten in der künstlerischen Auffassung Fesseln anlegen zu wollen, doch die willkürliche Ausführung des Continuo durch einen schlechten Streichersatz, die Ersetzung vorgeschriebener obligater Instrumente durch ganz anders klingende schneidet in Bachs Dispositionen hinein, und ich denke, Bach wird wohl gewußt haben, warum er dort schlichten Continuo, hier Oboen vorschrieb. Da gibt es nichts aufzufassen und zu diskutieren, hier hören die Kompetenzen des Dirigenten auf, so gut wie sie gegenüber den Instrumentationsvorschriften Richard Wagners aufhören. Bei einem großen deutschen Bachfeste dürften solche Elementarfehler nicht vorkommen!

Das hohe künstlerische Niveau der Festdarbietungen wurde indessen durch diese nur dem Fachmanne verdrießlichen Fehler nicht wesentlich herabgesetzt. An der Spitze der vorzüglich disziplinierten Breslauer Chöre und der guten Kräfte des Breslauer Orchestervereins brachte Dr. Georg Dohrn, der Hauptverantwortliche des Festes, als ein tüchtiger Musiker und erfahrener Chorleiter mit seinen Sängern Leistungen zustande, die alle Achtung abnötigten: technisch wohlfundiert, klar disponiert und voller Leben. In dem einzigen reinen Orchesterwerke, der zweiten D-dur-Suite, sprach mich seine Art weniger an; weder das Pathos der Ouvertüre, noch die Anmut der Tanzsätze waren bis in alle die Bachschen Finessen hinein durchgearbeitet, auch der Begleitung des Cembalokonzerts fehlte es an Feinheit, ja Reinheit; indessen: der Löwenanteil war in aner kennenswerter Weise bewältigt. Eitel Höhepunkte bildeten die Gaben Johannes Messchaerts, und darunter wieder die Kreuzstab-Kantate und der köstlich humorvolle Aeolus die äußersten Gipfel. Kein Wunder, wenn die übrigen Solosänger mit solchen Offenbarungen nicht mitkonnten, doch auch die Sopranistin Anna Stronck-Kappel will als bachsichere und bachverständige Ariensängerin gewürdigt sein, während die sonst oft in Bachscher Musik bewährten Maria Philippi und George A. Walter seltsam versagten. Mit Georg Schumann, als charaktervollem Pianisten, dem Geiger Alfred Wittenberg und Max Ansorge-Breslau, einem gediegenen Organisten (leider stand keine gut disponierte Orgel zur Verfügung) und Chorleiter beim evangelischen Festgottesdienst, sei die Namenliste geschlossen. Die musikalische Einwohnerschaft der Feststadt nahm an allen Veranstaltungen zahlreich und enthusiastisch teil, und so dürfte das Interesse an Bachscher Kunst in Breslau und Schlesien durch das Fest lebhaftere Anregung erfahren haben, — ein günstiges Resultat auch an diesem Ende.

DIE DALCROZE-SCHULFESTE IN HELLERAU

VON F. A. GEISSLER IN DRESDEN

Unsere Zeit hat in ihrem ruhelosen Umherirren zwischen den verschiedensten Extremen die beklagenswerte, etwas dilettantische Neigung, alle Nebensachen toternst zu nehmen und durch einen schrankenlosen Parteifanatismus dermaßen zu übertreiben, daß von dem darin liegenden guten Kern bald nichts mehr zu erkennen ist. Auch die Dalcroze-Mode ist auf eine solche künstliche Übertreibung zurückzuführen, wobei allerdings noch zu bedenken ist, daß in diesem Falle eine bisher in künstlerischen Dingen unerhörte Reklame sich der Sache bemächtigt hat, wie man sie nur bei gewissen Massenartikeln der Industrie zu finden gewöhnt war. Die Hellerauer Veranstaltungen nennen sich selbst „Schulfeste“, aber sie wollen, wenn man ihren geschäftigen Lobrednern glauben darf, weit mehr sein als dieses gemütliche Wort ahnen läßt: wenn man zu Schulfesten die ganze Welt zu Gaste lädt, von einer besonderen rhythmisch-gymnastischen Kultur als sozialer Institution redet, für jede Einlaßkarte 10 Mark verlangt und an den Aufführungstagen selbst noch ganz andere Preise fordert — dann gibt man doch tatsächlich zu erkennen, daß man keine einfachen Veranstaltungen, sondern eine Art von Festspielen plant — und in der Tat ist diese Bezeichnung in sehr vielen Notizen und Besprechungen zu lesen gewesen.

Festspiele aber sind — so wollen wir's nach Richard Wagners künstlerischem Vermächtnis zu fordern nicht müde werden — Aufführungen, bei denen eine große, edle, erhabene und im tiefsten Wesen ethische Kunst uns Feierstunden bereitet und unsere Seele mit Flügeln begabt; Stunden, wo alle Künste sich vereinen, um in vollendeter Ausführung den Hörer und Zuschauer mit Ahnungen wahrer Größe zu erfüllen.

Die Körperbewegung auf der Grundlage des musikalischen Rhythmus ist eine Sache, die wohl der Pflege wert erscheint. Aber sie ist doch nur ein Äußerliches, das des ethischen Moments entbehrt; sie wird als Element der Gesamtkultur allzeit einen Anspruch auf steigende Wertschätzung haben, aber ihre maßlose Überschätzung ist durchaus unberechtigt, denn Selbstzweck kann sie niemals sein.

Ich habe schon nach dem „Schleier der Pierrette“ darauf hingewiesen, daß die Pantomime sich über kurz oder lang selbständig machen wird: in Hellerau ist das Ereignis geworden. Je nach der persönlichen Bewertung, die man diesem Kunstzweige zuteil werden läßt, mag man sich darüber mehr oder weniger freuen — aber man versuche nicht, ernsthaften Leuten einzureden, daß hier neue Werte, womöglich gar Anfänge einer neuen Kultur gegeben seien.

Ein zielbewußtes Wollen, unbeugsame Tatkraft, Phantasie und Sinn für Massenwirkungen, die Fähigkeit, nicht nur auf seine Schüler, sondern auch auf Fernstehende suggestiv zu wirken — das alles vereinigt sich in Emile Jaques-Dalcroze, der in der Tat als eine Persönlichkeit eigner Art bezeichnet werden muß. Aber gerade darum muß man von ihm auch das Beste erwarten, darf vor allem rückhaltlose Aufrichtigkeit verlangen. Und diese bleibt zu vermissen, wenn einerseits im „Jahrbuch“ zu lesen steht: „wir haben keine Bühne... unsere Vorführungen sind auch keine Theatervorstellungen“, andererseits aber trotz raffinierter Cachierung doch Kulissen, Podeste, Beleuchtungs- und Balleteffekte verwendet und ganze Szenen dramatisch dargestellt, ja sogar gesungen werden. Theater spielt man in Hellerau auch, darüber kann nach den Schulfesten kein Zweifel mehr sein. Man hat aus den Weisen des Münchener Künstlertheaters, Max Reinhardts und der Elisabeth Duncan-Schule sich

eine Mischform zurechtgemacht — allenthalben erkennt man die fremden Grundlagen, auf denen das Hellerauer Werk aufgebaut ist.

Da ich für eine musikalische Zeitschrift zu berichten habe, welche die Grundanschauungen Richard Wagners als künstlerisches Fundament festhält, so bin ich verpflichtet, zunächst den musikalischen Teil der beiden Vorstellungen am 28. und 29. Juni einer Betrachtung zu unterziehen. Da muß leider festgestellt werden, daß das, was dem Ohr geboten wurde, tief unter dem stand, was ein kleines Theater minderen Ranges seinen Besuchern vorzusetzen wagt: ein Orchester, das offenbar aus den verschiedenartigsten Elementen zusammengesetzt war, so daß z. B. die Hörner nicht die gleiche Stimmung hatten und von einem einheitlichen Orchesterklang überhaupt nicht gesprochen werden konnte. Das Fehlen aller Nüancen (Dalcroze dirigiert stets Forte) war geradezu qualvoll, ebenso die Unreinheit der Streicher und der Harfe, sowie die unablässigen Schwankungen in der Kapelle selbst und zwischen Bühne und Orchester. Wie mir gesagt wird, haben gerade drei Proben mit diesem zusammengewürfelten Instrumentalkörper und den Darstellenden stattgefunden — also eine ganz unzulängliche, oberflächliche Vorbereitung, die sich mit künstlerischem Ernst ebenso wenig verträgt wie mit der großen Reklame und den geforderten Festspielpreisen. Was wohl Wagner zu einem solchen Probeminimum gesagt hätte? „Das Elend des Theaterbetriebs“! — aber in Hellerau will man ja nicht Theater spielen. Noch bedenklicher waren die Gesangsleistungen des Chores. Wenn man erwägt, daß Dalcroze diese Leute doch seit Monaten in der Hand hatte und ihnen trotzdem nicht beibringen konnte, tonrein zu singen (es klang manchmal ohrenzerreißend), so läßt das auf den musikalischen Wert seiner Methode nicht eben günstige Schlüsse zu. Auch sein eignes Klavierspiel vermag höheren künstlerischen Ansprüchen nicht zu genügen, mit einem Worte: der musikalische Teil war durchaus ungenügend.

Da nun aber aus dem Rhythmus, dem Urgrund aller Musik, und aus dieser selbst die ganze Dalcroze-Methode hervorblühen soll, so muß man doch recht zweifeln werden. Denn eine peinlich saubere Musikipflege muß gerade für sie Vorbedingung sein, und er mußte seinen Schülern lieber den Mund verbieten, als sie unrein singen lassen, lieber mit einem sorgsam geübten guten Orchester von 20 Mann arbeiten als mit 50 Mann, die in keiner Weise eingespielt sind. Diese unkünstlerische Leichtfertigkeit der musikalischen Vorbereitung mußte jeden Musiker mißtrauisch machen, zumal wenn er sich erinnerte, welche Mühe bei dem verschrieenen Theater auf die solide, technisch tadellose Einstudierung eines Werkes verwendet wird.

Die meisten Musikstücke, nach denen auf der Bühne gearbeitet wurde, sind von Dalcroze selbst komponiert und verdienen deshalb eine genauere Betrachtung. Er schreibt aus Prinzip in den seltsamsten Taktarten ($\frac{7}{8}$, $\frac{13}{8}$, $\frac{17}{8}$, $\frac{21}{8}$ u. ä.), sucht jeden Gegensatz von gutem und schlechtem Taktteil zu vermeiden, schlägt vielmehr alle Achtel gleichmäßig aus und will sie gleichwertig gespielt haben. Diese Theorie ist für mich nicht einleuchtend, denn der Rhythmus beruht ja gerade auf der mannigfachen Gegensätzlichkeit von guten und schlechten, betonten und nicht betonten Teilen. Der Verzicht auf Cäsuren, wie wir sie in der Praxis schon beim $\frac{3}{4}$ Takt nach dem dritten Viertel andeuten, führt schließlich zu einer schleimigen Musik, die alles andere als rhythmisch ist. Der fortwährende Taktartenwechsel erschwert die Kompositionen sehr, und da Dalcroze offenbar kein Dirigentengenie ist, so ergab sich ein andauernder Kampf zwischen ihm und dem Orchester; ja selbst sein Chor lief ihm einmal im Tempo davon.

Was nun die rhythmische Seite der Dalcroze-Methode anlangt, so trat sie einigermaßen deutlich nur bei den rhythmisch-gymnastischen Übungen hervor, mit denen beide Abende eröffnet wurden. Dabei war es bezeichnend, daß diese Übungen am

zweiten Abend, wo sie von Kindern ausgeführt wurden, ungleich frischer und natürlicher, also auch im tiefsten Sinn künstlerischer wirkten als am Abend vorher bei der Ausführung durch erwachsene Schüler und Schülerinnen. Diese letzteren konnten schließlich keinem Einsichtigen dadurch imponieren, daß sie sich die Bewegungsunabhängigkeit der linken von der rechten Hand angeeignet haben, die Synkope durch eine leichte Kniebeuge markieren und eine auf dem Klavier gespielte Triole in drei rasche Schritttchen umsetzen, sowie Halbe-, Viertel- und Achtelnoten ausschreiten konnten. Alles das sind aber bei Kindern schon beachtliche Leistungen — die Nutzanwendung dieser Feststellung dürfte sich von selbst ergeben.

Das besondere Kostüm der auftretenden Dalcrozianer ist natürlich von nicht zu unterschätzendem Wert für den Eindruck auf eine für Äußerlichkeiten empfängliche Menge: ein Badekostüm mit Halsausschnitt, das Arme und Beine frei läßt; letztere sind teils bloß, teils mit feinem fleischfarbenen Trikot bekleidet, die Füße sind nackt. Schon aus diesem Kostüm ergeben sich gewisse Effekte von selbst, wie z. B. die Wirkung der nach oben geworfenen bloßen Arme, ihre Verschlingungen und rollenden Bewegungen, wie auch das Schreiten der nackten Beine und die Bewegungen der Füße geeignet sind, eine aparte Aufmerksamkeit zu erregen. Dagegen bringt der Aufschlag der Füße auf den Linoleumboden der Bühne ein Geräusch hervor, das in seiner klitschenden Breite nicht eben angenehm ist.

Die sogenannten rhythmischen Gruppenübungen schließen sich eng an das an, was die deutsche Turnerei nun schon seit fünfzig Jahren mit ihren Massen-Freiübungen bietet, nur daß diese kraftvoll und straff sind, während bei Dalcroze sich allenthalben eine feminine Weichheit der Bewegungen bemerkbar macht. Von einem Vergleich mit den griechischen Reigen kann schon deshalb nicht die Rede sein, weil dort die volle, keusche Nacktheit herrschte, während das Hellerauer Kostüm die Menschen ausgezogen, statt nackt erscheinen läßt.

Wenn diese Massen singen (was sie bei ihrer unzulänglichen gesanglichen Schulung besser unterlassen sollten), so bedienen sie sich meist, unter Verzicht auf jeden Text, nur der italienischen Tönenamen. Dieses Doremi-Singen macht einen verzweifelten Eindruck, wirkt wie der planvolle, absichtliche Verzicht auf das, was Wagner als das Ideal aufstellte: die Geburt der Musik aus der Dichtung, die höhere Einheit von Ton und Wort. Kein Wunder daher, daß die Furienszene aus Glucks „Orpheus“ am Schlusse mit elementarer Gewalt wirkte. Denn wenn man zwei ganze Abende lang minderwertige Musik mit gelegentlichem Doremi-Singsang hat anhören müssen, so begrüßt man die Töne eines Meisters, zumal wenn sie auf den rechten Text gesungen, also mit sinnvoller Unterlage versehen werden, mit aufatmender Freude, selbst wenn musikalisch so viele Schwankungen unterlaufen, wie es hier der Fall war.

Inwieweit die plastische Kunst von den Bestrebungen der Hellerauer Schule einen Segen verspüren kann, wage ich nicht zu entscheiden. Aber den erhofften Nutzen für das praktische Leben, die „Rhythmisierung des Daseins“ erlaube ich mir zu bezweifeln, denn ich habe Gelegenheit gehabt, die Hellerauer Schüler bei manchen Gelegenheiten in bürgerlicher Kleidung zu sehen und dabei gefunden, daß sie in Haltung, Gang und Bewegungen geradezu durch Unschönheit und Schlappeheit auffielen, eine Bemerkung, die mir von vielen Seiten bestätigt wurde.

Da der Zulauf zu Dalcroze der Mode entspricht und infolgedessen sehr groß ist, gehört keine Prophetengabe dazu, um vorausszusehen, daß wir in einigen Jahren außer unserem Musiker- und Musiklehrerproletariat noch ein solches der „Rhythmiker“ haben werden.

Gewiß boten sich im Laufe der beiden Abende dem Auge manche schöne

Bilder — Jugend in Körperbewegung ist ja immer liebenswürdig. Aber das Gute war nicht neu, sondern ließ sich aus Heerwesen, Turnerei, Ballet und Wiesenthal-Tanz unschwer ableiten; und das Neue war nicht gut, oder doch zum Teil nur Spielerei, wie z. B. die Darstellung der bekannten Choralfuge von Mendelssohn, wo am Schlusse die kontrapunktische Bewegungsstimme der Kontrabässe ausgerechnet durch ringelreihende Kinder (!) verkörperlicht wurde. Auf diese Art kann man schließlich aus einem Musikstück alles machen.

Aber dem Publikum hat's gefallen. Man hat bezahlt, will was haben für sein Geld, und die Kraft der Suggestion ist ebenso groß wie die Furcht, etwa unmodern zu erscheinen. Das alte tiefsinnige Märchen von des Kaisers neuen Kleidern wird immer wieder zur Wahrheit.

Da diese Blätter aber bestimmt sind, nicht auf den Wogen der Tagesmeinung leicht zu schaukeln, sondern ernsteren Betrachtungen Raum zu geben, so werden auch meine Darlegungen, die der lieben Mode zwar widersprechen, hoffentlich nicht wertlos, sondern manchem aus dem Herzen gesprochen sein.

DIE WIENER MUSIKFESTWOCHE

21. JUNI BIS 1. JULI 1912

VON RICHARD SPECHT IN WIEN

All jenen, deren Sehnsucht danach verlangt, geliebte Werke der Kunst von den Geschäftigkeiten des Alltags abzurücken und die sich in immer ernsterem Widerwillen von diesem Alltag abwenden, in dessen hastigen Händen hohe Schöpfungen, die zu innerer Befreiung und Reinigung geschaffen wurden und die Weltbilder jeder Art enthüllen, zu niederen Mitteln angenehmer Zerstreuung und sorgenablenkender Unterhaltung verwandelt werden — all jenen ist durch diese erste Wiener Musikfestwoche ein schöner Wunsch erfüllt worden. Ein doppelt schöner gerade für diese Stadt. Die bisher mit Neid beiseite stehen mußte, während an anderen Orten der Gedanke solcher beglückenden und bereichernden Kunstfeste längst zur Tat geworden war. Seltsam genug, dieses Beiseitestehen, von dem man kaum weiß, ob träge Bescheidenheit oder Mangel an mutiger Initiative die Schuld daran trugen: denn gerade auf diesem Boden, auf dem die Größten gewandelt sind und geschaffen haben, der heute noch die Spuren ihrer Menschlichkeiten trägt, die Spuren des Daseins der Gluck und Haydn, Mozart und Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Wolf und Mahler, brauchte nur ein längst ererbter Besitz gezeigt, nicht erst ein mühsam zusammengeraffter Aufwand zur Anlockung herbeigeschleppt werden. Ein Besitz an herrlichen Schöpfungen, in denen die Säfte dieser Heimat in unsterblicher Lebensfülle kreisen, ebenso wie der einer Interpretationskunst, die in alter fürstlicher Kultur wurzelt, die langsam und in strenger, ausscheidender Hut gereift ist und die — mag man ihr vielleicht auch an anderen Stätten an pedantischer Korrektheit überlegen sein — von einer betörenden Sinnlichkeit getragen wird, die der inneren „Richtigkeit“ erst Leben und Glanz gibt. Das hat sich in dieser Musikfestwoche auf das schönste gezeigt. Gewiß, auch hier sind noch Steigerungsmöglichkeiten; die äußerste Vollendung jener „Richtigkeit“ harret bei der Wiedergabe mancher der diesmal vorgeführten Wunderwerke der Musik in Einzelheiten noch der Erfüllung, die erreicht werden muß, wenn diese Aufführungen nicht nur als einzigartig gelten sollen, sondern als einzigartig „wienerisch“ in ihrer spezifischen Färbung, ihrer Delikatesse und ihrer transparenten, liebeswarmen Fülle. Das werden — nebst der Betätigung für die Lebenden: denn diesmal wurden ausschließlich Werke der Unsterblichen aufgeführt, die nicht mehr unter uns wandeln — die nächsten Veranstaltungen dieser Art zu erreichen haben. Aber schon für die diesjährige gilt, daß ihre Darbietungen, fast durchaus in der Wahl der Werke, durchaus in deren Wiedergabe auf einer Höhe standen, wie sie jetzt von keiner Festspielstadt der Welt erreicht oder gar überboten werden können. Die erste Wiener Musikwoche hat einen beispiellosen Erfolg gehabt. Einen materiellen, der selbst den Optimisten unerwartet kam, geschweige denn den „ewig Raunzenden“, denen nichts recht ist: nicht recht, wenn nichts geschieht, und nicht recht, was geschieht. Einen „geographischen“ sozusagen; denn diesmal wurde die Fremdenstadt Wien entdeckt (woran allerdings die phantastisch berauschende Veranstaltung der fast gleichzeitig abgehaltenen Wiener Flugwoche auch ihr Teil hatte). Und einen künstlerischen vor allem, der aller höhnischen Vorhersagungen der in Wien von jeher angenehm tätigen Störenfriede spottete. (Worunter ich nicht die durch Hinweis auf das Rechte „unbequemen“ Störenfriede meine, zu denen ich mich selber

zählen muß, und zu denen beispielsweise der in frisch zugreifender Jugend für lebendige Kunst werbende „Akademische Verband für Literatur und Musik“ zu zählen ist, der die Lücken des Festprogramms durch zwei Abende „Lebende Komponisten“ auszufüllen suchte, an denen Werke der prächtigen jungen tschechischen Meister Novak und Suk, sowie Lieder und Kammermusiken von Schrekker, Zemlinsky und Schönberg und von dessen Schülern Berg und Webern zur Aufführung kamen.) Dieser künstlerische Erfolg ist es zunächst, der Hoffnungen für die Zukunft gibt; für ein Ausbauen des Festspielgedankens, der nicht nur in Musikaufführungen, sondern auch in dramatischen seine Erfüllung finden könnte und sollte: in eigens studierten, nur von österreichischen Werken und Künstlern bestrittenen Aufführungen in einem wirklichen Festspielhaus.

Eine stolze Reihe wundervoller Tonschöpfungen, die festlich wie nie zuvor erlebt wurden, ist in diesen Tagen vorübergerauscht. Als Auftakt zwei Vorstellungen der Hofoper: „Figaro“ mit den unendlich heiteren, in froher List und glücklichem Mutwillen beschwingten Meisterleistungen der Gutheil, Mayrs und Weidemanns, unter Bruno Walters Dirigentenstab, der in magischen Zeichen all die Zauber dieser in ihrer Leichtigkeit, ihrem hellen, seligen Lustspielgeist unvergeßlichen Mahler-Inszenen heraufbeschwor; und Smetana's „Dalibor“ (mit Burrian, Mayr, Weidemann und Fr. Windheuser), der unter Schalks Leitung im Pomp seines national-heroischen Glanzes strahlte. Dann — gleichfalls unter Schalk und im Beisein des Kaisers — eine würdige, in einzelnen Teilen freilich noch zu belebende und auszufüllende Aufführung von Schuberts „Es-dur Messe“ im Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde (mit Gertrude Foerstel, William Miller, Georg Maikl und Felix v. Kraus als Solisten) — dieses sehr unkirchlichen, immer wieder zu Ernst und Strenge erhöhten und immer wieder in trauliche Zwiesprache mit dem lieben Gott und in kindliche Sangesfreude zurückfallenden Werks; die Reihe der Glanztaten der Philharmoniker: die ganz unwiderstehliche, in ihrer Macht und Größe, in Wucht und Zartheit unvergleichliche der dritten „Leonore“, der „Vierten“ von Brahms und der „Neunten“ von Bruckner unter dem Meisterstabe Nikischs, der diese Werke mit einer Farbenkraft, einer inneren Glut und Bewegtheit darstellte, die sich unübertrefflich in jedes Bewußtsein einschrieben; ein Chor- und Volkslied-Abend der Gesangsvereine (Männergesangsverein unter Keldorfer, Singverein unter Schalk, a cappella-Chor unter Thomas, Schubertbund unter Kirchl, Gesangsverein der Eisenbahnbeamten unter Führich) mit reichen Gaben von Bruckner, Wolf, Senfl, Schubert, Dvořák und ein paar herrlichen Volksgesängen, unter denen der wundersam-gewaltige „Prinz Eugen“ in Kremssers Bearbeitung den ungeheuersten Beifall weckte. Haydns c-moll Symphonie in ihrem Wiener Rokoko, in dem so viel Bauernblut fließt, unter Walter, Glucks „Iphigenien“-Vorspiel, Mozarts gleich Hellbrunner Wasserspielen in zärtlicher Munterkeit hinplätschernde kleine D-dur Symphonie und Beethovens „Neunte“ unter Weingartner (mit Elise Elizza, Laura Hilgermann, William Miller und Felix v. Kraus als Solistenquartett), auf das stürmischste, ja bis zum Außersichsein bejubelt. Und doch, trotz aller echten Begeisterung, trotz der straffen Prägnanz und der lodernden Ekstase des Dirigenten vielleicht die anfechtbarste Interpretation dieser Tage. So wie es eine „Schau“spielerei gibt, gibt es eine „Hör“spielerei, — eine, die nur bis ans Ohr dringt; die mehr die Gebärde hat als den Sinn. Etwas davon war auch in dieser „Neunten“ zu spüren; im Beginn des ersten Satzes, der etwas asthmatisch, ohne Macht, ohne die einsame Größe anhub, zu der er sich freilich dann emporschwang; im Scherzo, das überwältigend in der Bravour, hinreißend im Taumel des rasend hingetriebenen Zeitmaßes und in der

vollkommenen Klarheit des Ganzen war, aber eben durch dieses frenetische Tempo zu leicht, zu luftig, zu wenig von der Wucht des Beethovenschen grimmigen Humors gepackt: eine Aufführung, die in diesem wirbelnden Hinsausen eher für die Flugwoche als für die Musikwoche geeignet schien; im Adagio, im ganzen so innig, wie man es von Weingartner noch kaum erlebt hat, aber zu bedeutungslos und zu flüchtig in den Akzenten in seinem figurierten Mittelteil (im $12/8$ -Takt); und vor allem im Schlußsatz, dessen grandios gebrachter Anfang — das Kontrabaß-Rezitativ war von unglaublicher Gewalt — dem sich immer mehr zur Orgie entfesselnden Schluß nicht entsprach: die rapiden Tempi zerstören das Festliche, Hymnische, wirken unvornehm, nachdrucklos, — an Stelle der „Ode an die Freude“ trat eine Ode an die Feschheit oder an die Virtuosität oder was man will; aber die Schauer blieben aus, die sonst bei dem „Ihr stürzt nieder, Millionen“ jeden überrieseln. —

Das „Ereignis“ dieser Tage, schon vom Standpunkt der einzigen, mit Spannung erwarteten „Novität“ aus: die Uraufführung von Mahlers nachgelassener „Neunter Symphonie“ unter Bruno Walter, der das Werk seines Meisters, das einzige, das nicht unter seines Schöpfers Leitung zum ersten Klingen erweckt wurde, in schmerzhafter Ergriffenheit, alle Sehnsucht und alle Dämonen dieser von Mahler geheimnisvoll gehüteten Schöpfung entfesselnd, der Welt zum ersten Male übergab. Eines jener symphonischen Werke des Meisters, in denen er seine zwingende, ganz sonderliche, in ihrem Klang mit keinem anderen zu verwechselnde Orchesterkunst ohne Heranziehung besonderer Instrumentalmittel auf das herrlichste zeigt (das Orchester der „Neunten“ ist, von Celesta und Glocken abgesehen, einfach das Wagnersche), und in denen die Viersätzigkeit und das bestimmte Festhalten am Symphonisch-Formalen es deutlich machen, daß er auch dann sein inneres Erleben in erschütterndster Eindringlichkeit auszudrücken vermag, wenn er seinen neuen Inhalt in überlieferte Formen einbaut; daß es aber dann auch keine Willkür und nicht die Sucht nach dem Absonderlichen und Bizarren war, wenn er diese Formen sprengte oder verließ, und wenn er auch andere exotischere Farben auf seine Klangpalette brachte, um das kosmische Bild, das in ihm lebte, zum tönenden Symbol zu bringen. Und es ist eines jener Mahlerschen Werke, in denen er wie ein Luzifer der Musik wirkt, wie ein herrlicher gefallener Engel, der einmal das Gotteslied erlauscht hat, es verlor, und der dieses Gotteslied nun in der grauenvollen Welt des Inferno, in die er gebannt ist, und in der sich auch das Himmlische zur Fratze verzerrt, immer wieder und wieder sucht. Diese Welt scheinen die beiden Mittelsätze der Symphonie zu schildern: ein gigantisches Ländlerscherzo, von einem gleichsam fossilen Humor, aber einem, der innerlich finster ist, voll Henkerslustigkeit, roh und gewaltsam, und gerade durch diese freudlose Heiterkeit, durch das Riesenhafte der Mammutmaße dieser Scherzoteile und durch die Meisterschaft, mit der all dies Derbe und Rohe gefügt ist, einen unauslöschlichen Eindruck macht: eine oberösterreichische Kirmes zur Ichthyosauruszeit — am Schlusse dieser michelangelesken Keilerei glaubt man die Goliathknochen auf der Walstatt herumliegen zu sehen. Und ebenso schauerlich wirkt die Rondo-burleske in ihrer grellen Ironie, ihrem infernalischen Witz und ihrer unbarmherzigen, mit den überlegensten Künsten des Kontrapunktes spielenden Satire: sogar die Ganztonskala muß herhalten, um ein reizvoll munteres Thema von unbefangener Liebenswürdigkeit von den Lichtern der Groteske umspielen zu lassen. Echt Mahlerisch, wie die schmerzlich-süße, sehnsuchtsvolle Melodie des Mittelteils, die ganz von der Wirklichkeit wegführt, und die erst in dem entrückten, wunderbar abschiedseligen, gleich milden Tränen hinströmenden Schlußadagio ganz ausklingt, plötzlich von der Klarinette grell verzerrt wird: gleichsam, als ob die ergreifende Melodie plötzlich die

Zunge herausstrecken und sich mit höhnischer Grimasse dem wüsten Zug der anderen anschließen würde: gleich dem Symbol der „Geliebten“, der „idée fixe“ im Walpurgisnachtstraum der Berlioz'schen „Fantastique“. Und echt Mahlerisch die ganzen beiden lichtlosen Sätze, in ihrer Gespenstigkeit, ihrer überschäumenden, ja fast maßlosen Kraft und der Gewalt ihrer wilden Phantastik; echt Mahlerisch auch dort, wo die Themen, wie er es liebt, von der Landstraße der Heimat geholt sind: immer ist das symphonische Gewand ein spezifisch Mahlersches Gewebe, niemals eine thematische Livree, aus von Herrschaften abgelegten Kleidern zurechtgeffickt. Diese beiden so ganz Callot-Kreislerschen Mittelsätze sind — hier ist die herkömmliche Folge umgekehrt worden — von zwei langsamen Sätzen eingerahmt; dem schon erwähnten Schlußadagio, das wie auf breiten Fittichen in das letzte glühende Abendrot zu entschweben scheint und dem ruhigen ersten Satz, dem ergreifendsten und innerlichsten, den Mahler je gesungen hat. Hier hat er das Gotteslied gefunden, das auch den letzten Satz durchklingt und in dem er Erlösung gesucht hat; hier ist er von einer Verinnerlichung, von einer lebensfernen, einsamen, gesammelten Ergebung, wie nur noch im „Lied von der Erde“; nichts Lautes mehr, nichts Äußerliches, Grelles, nur hier und da scheinen noch Töne aus jener wüsten Welt herüberzuklingen, ohne diese Ruhe entheiligen zu können. Wenn ein blühender Baum singen könnte, der sich im warmen Regen neigt, ganz dem Elemente hingegeben, vom letzten Strahl des scheidenden Tages gestreift, — es wären die Klänge dieses ersten Satzes. Auch hier Stimmungen von erschütternder Gewalt; die leisen, rätselvollen Glockentöne des Beginns kehren später mit furchtbar hallender Wucht wieder, als läuteten sie zu Tode, was sie einst im Erblühen des ersten Lebenstages begrüßt haben: die Stimmung der „Kindertotenlieder“. Dem Wiegenlied gleich, das diese wehbeladenen, ergreifendsten Gesänge tröstlich und befreiend beschließt, klingt auch dieses Werk aus: ein Wiegenlied, das sich der Meister selber gesungen hat, für seine Ruhe, „von Gottes Hand gebettet“, in der Mutter Haus . . .

Die nächste Wiener Musikwoche wird anders sein müssen als die erste. Wird in gleicher Höhe der Wiedergabe anderes bieten müssen; wird den Lebenden ihr Recht zu geben haben; wird sich vor allem vor jeder Wiederholung zu bewahren haben: denn Wiederholung ist immer Abschwächung. Wird auch manches Versäumnis gutmachen müssen: schon in dieser Musikwoche hätten, dem Prinzip zum Trotz, daß nur Werke hingschiedener Meister aufgeführt werden sollen, Schöpfungen des einen österreichischen Tondichters gebracht werden müssen, dessen Werk heute abgeschlossen ist, das jenseits von Leben und Tod steht, und dessen ganz eigener Ton in seiner Besonderheit, seinem exotischen Glanz und seiner heißen Sinnlichkeit eine Bereicherung der Musik bedeuten. Ich meine Carl Goldmark. Mit ihm wird die nächste Musikwoche zu beginnen haben und neben ihm wird zu zeigen sein, was uns an lebendiger Produktion reich macht. Auch hier sind, wenn auch nicht schon „Abgeschlossene“, so doch Repräsentierende da: Robert Fuchs in einer seiner entzückend wienerischen, von feinstem Behagen und zarter Erotik erfüllten Serenaden; Richard Mandl, am besten mit seiner neuen symphonischen Dichtung, und daneben die Jüngeren, Schönberg vor allem, der heute am rücksichtslosesten und weitesten allen anderen voran, und eben deshalb alle fesselnd und aufreizend zugleich, in die Zukunft hineingerannt ist. Und man wird es vermeiden müssen, bedeutende und verdiente Künstler durch Zurücksetzung zu kränken, wie es diesmal bei Ferdinand Löwe geschehen ist, dem es einfach gebührt hätte, ein Werk von Bruckner zu dirigieren, für den er als unermüdlicher, immer wieder rufender und verbender Streiter Liebe und Verstehen erweckt hat wie keiner vor ihm; ebenso und aus gleichen Gründen wie es Nedbal gebührt hätte, Dvořák's „Heldenlied“ zu leiten. Man hätte

deshalb auf den herrlichen Nikisch nicht Verzicht zu leisten gebraucht. Aber jeder Beginn ist schwer, und grade zu Anfang walten Vor- und Rücksichten und Bedenken, die immer mehr schwinden, je fester und innerlich sicher sich eine Veranstaltung wie die eines solchen Wiener Musikfestes dauernd bewährt. Der Anfang ist gemacht. Wenn ihm nicht jene Entfaltung folgt, deren Möglichkeiten heute schon bewiesen sind, so ist es nicht die Schuld der Künstler, nicht die des Wiener Publikums und nicht die der „Fremden“, die angeblich von Wien nichts wissen wollen, und die doch diesmal fast die Hälfte der Festteilnehmer ausmachten. Sondern der gewisse namenlose böse Wiener Geist, der diesmal auf Urlaub gegangen zu sein schien, weil er sich offenbar im Laufe dieses Jahres im Burgtheater, in der Hofoper und in den philharmonischen Konzerten überanstrengt hatte: der Geist der „Lustigen Witwe“.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen und österreichischen Zeitschriften

KUNSTWART (München), 24. Jahrgang, Heft 13 bis 25. Jahrgang, Heft 14 (April 1911 bis April 1912). — Heft 13. „Die Erneuerung der Opernregie.“ Von Paul Marsop. „... die alte, im Zwange der Gewohnheit allzulange weitergeschleppte, brüchige, knarrende Organisationsmechanik, die an den meisten Opernbühnen noch das stärkste Hemmnis des gesunden Fortschritts ist, muß durch eine gänzlich andersartige, mit den Ergebnissen der Wagnerischen Umwälzung übereinstimmende ersetzt werden. Dem Intendanten oder Direktor bleibe die Repräsentationspflicht gegenüber dem Hofe oder den städtischen Behörden, die Wahrung der Disziplin, die letzte Entscheidung der Finanzfragen vorbehalten ... Dagegen soll und kann in allen künstlerischen Angelegenheiten der Oper allein einer Herr sein: der Kapellmeister von ungewöhnlicher musikalischer Fachbegabung, der zugleich das rechte Theaterblut in den Adern, den untrüglich sicheren Blick für jede Art szenischer Wirkungen hat, und gemäß der Anleitung der Partitur ein geschlossen einprägsames Bühnenbild wenigstens in allgemeinen Umrissen zu entwerfen und auszuführen vermag ...“ — Heft 17. „Gustav Mahler †.“ Von Richard Batka. „Er war ein Seltener, ein Großer, ein Niveaubewahrer, der Hans von Bülow unserer Tage, eine dämonische Gewalt im Musikleben der Gegenwart und, wenn auch ohne Dekret, doch der heimliche Generalmusikdirektor Österreichs. Sein viel zu früher Tod reißt eine Lücke, die sich so bald nicht wieder schließen wird. Was sterblich war an Mahler, wird in Bälde vergessen sein. Aber das Beispiel des großen, lauternden Idealisten, des unbeugsamen Vorkämpfers gegen alles Halbe und Laxe der Kunstpflege wird in der Geschichte fortwirken, um an ihm das Dichterwort zu erfüllen: ‚Er lebt unsterblich, wie er sterblich strebte.‘“ — „Debussy und kein Ende!“ Von Richard Batka. „... so wie bei einem Blinden oder Schwachsichtigen etwa der Tastsinn und das Ohr zu erstaunlicher Feinfühligkeit und Schärfe sich entwickeln, so hat Debussy an Stelle der melodischen einen bewundernswerten Reichtum an harmonischer Phantasie bekommen, und hier ruht der Kern seiner Künstlerschaft. Er ist ein Genie der schwebenden Stimmung, der Zuständigkeit, der Farbe, kein Genie der Entwicklung und der Umrisse.“ — Heft 22. „Aus Hans von Bülows Briefen und Schriften.“ Proben aus der von Marie von Bülow herausgegebenen achtbändigen Sammlung; mit einer Einleitung von José Vianna da Motta. „Einem Manne, dessen ganze Größe die heutige Generation infolge mannigfacher ungünstiger Umstände wohl nicht erfaßt, ist mit diesen Bänden ein unvergleichliches Denkmal gesetzt. Selbst diejenigen, welche noch selbst von Bülows Wirken beglückende Segnungen erhalten haben, werden doch erst aus diesem Werke den ganzen Reichtum seiner Persönlichkeit kennen lernen. Sie werden erfahren, wie mächtig dieser Geist einer Epoche seinen Stempel aufgedrückt hat, und wie viele Werte unser künstlerisches Leben noch heute seiner vielseitigen und kraftvollen Anregung zu verdanken hat. Man kann wohl sagen, daß er das ganze Konzertleben umgestaltet, der Interpretation, dem Repertoire, der Programmgestaltung neue Wege gewiesen hat ... es läßt sich nicht so rasch alles aufzählen, was wir ihm verdanken; in Kürze: er war ein Vorkämpfer der Freiheit, Vornehmheit und Begeisterung in Kunstdingen.“ — Heft 2. „Franz Liszt.“ Von Richard Batka. Bereits angezeigt in der Revue von XI. 5. — Heft 6. „Anton Bruckners Vordringen.“ Von Richard Batka. „Dem Beobachter unseres

Konzertlebens wird . . . das langsame, unauffällige, aber stetige Vordringen Anton Bruckners nicht entgangen sein, der allen Widerständen parteilicher, gelehrter, wesensfremder oder stumpfsinniger Gegner zum Trotz sich behauptet hat und seinen Platz an der Sonne gewinnt . . .“ Wäre die zeitgenössische Kritik, meint Batka, von den „wagnernden“ Stellen bei Bruckner nicht gleichsam hypnotisiert worden, „so hätte sie längst entdeckt, daß ein anderer Vergleich viel näher liegt: Bruckner ist nämlich das Gegenstück zu dem göttlichen Franz aus dem Lande unter der Enns, er ist der oberösterreichische Schubert. Wer von dieser Seite an ihn herantritt, wird seinem Verständnis viel rascher näher kommen, als wer mit ihmalseinem ins Bereich der Symphonie versetzten Wagnerianer fertig werden will . . . Bei beiden [Schubert und Bruckner] die blühende, quellende, warme Melodie, das Schwelgen in sinnlicher Schönheit, das große Naturgefühl, der unerschöpfliche Mitteilungsdrang, der behagliche Humor, die naive Tanzfreudigkeit, das herzhaft Leben-Bejahende neben der tiefsten Melancholie. Andererseits: Schubert, der reichere Psycholog, der Freund der kleinen Formen, der Idylle, bei aller Begabung auch zum großen Stil; Bruckner hingegen der elementarere Geist, der Meister der Riesensymphonie, bei allem Vermögen zur Intimität, zum Stilleben. Schuberts innerster Zug zielt aufs Weltliche. Das Herz geht einem auf bei diesen Klängen. Der Brucknerschen Phantasie hatte es von je die priesterliche Feierlichkeit des katholischen Kultus angetan. Daher die hymnische Erhebung, der weihvolle Grundton dieser Musik, daher ihre unerhörte Kraft, die Seele zu weiten . . .“

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München), 8. Jahrgang, Heft 8 bis 9. Jahrgang, Heft 6 (August 1911 bis März 1912). — Heft 8. „Aus Richard Wagners Trieb-schener Tagen.“ Von Hans Joachim Moser. Interessante Aufzeichnungen aus den Erinnerungen des früheren langjährigen Konzertmeisters des Zürcher Tonhalle-orchesters Oskar Kahl, der mit Hans Richter (von dem mehrere Briefe mitgeteilt werden), Georg Rauchenecker und dem Cellisten Ruhoff im Winter 1870/71 regelmäßig jede Woche einmal bei Wagner in Trieb-schen Quartett (hauptsächlich Beethoven) spielte und auch bei der Uraufführung des „Siegfried-Idylls“ mitwirkte „... An den langen Abenden spielte man oft nur ein Quartett, so genau nahm er's mit allem. Wenn dann aber zum Schluß die ausgefeilten Stücke nochmals im Zusammenhang gespielt wurden, dann stand alles wie aus Erz gefügt da, und die unscheinbarste Phrase hatte Leben und Bedeutung gewonnen. Mit kurzen Schlagworten verstand er Schwieriges auszudrücken . . .“ — „Felix Mottl.“ Von Walter Braunfels. Vom Dirigenten sagt Verfasser: „Mottl war in höchstem Maße vom Moment abhängig; er wurde aber auch in Momenten gesteigerter Empfindsamkeit direkt zum neuen Erfinder — und dies eben unterscheidet ja den genialen Künstler vom intellektuellen; dabei blieben Launen seinem Vortrag immer fern, denn es ist zu betonen, daß der launisch sein Ich hervorkehrende Künstler mit dem hier gemeinten genialen nichts zu tun hat . . . So muß man Mottl direkt einen klassischen Dirigenten nennen, weil er bei allem Maß immer in das Wesentliche einer Sache traf . . .“ „Eine große Schaffenszeit zeitigt ihre großen Diener. Mit Bülow und Mottl sind die großen Wegbahner Wagners, die großen Prediger der ethischen Reorganisation des musikalischen Lebens dahingegangen. Wer wird das Erbe nun in ihrem Sinne verwalten?“ — Heft 3. „Ein Münchner Friedens-schluß.“ Von Paul Ehlers. „Was bisher aus innerstem Gegensatz geschieden war, ist endlich traut miteinander vermählt worden: seit dem 1. Oktober dieses Jahres sind zwei Drittel des Stammes des Münchner Tonkünstler-Orchesters dem Orchester des Konzertvereins München einverleibt worden. Um für sie Platz zu schaffen, haben 24 Orchestermmitglieder des Konzertvereins für nichts und

wieder nichts das Institut, zu dessen Aufblühen sie ihr redlich Teil beigetragen hatten, verlassen müssen . . . Mit ihnen wurde aus Sparsamkeitsrücksichten weiteren zwölf Musikern gekündigt. Kein Musikerverband stand ihnen hilfreich zur Seite, als diese Massenkündigung geschah, die durch gar keine künstlerische oder disziplinarische Maßregel gefordert war, nur einem finanziellen Handel die Wege ebnen sollte. Als im März 1901 die ‚Süddeutschen Monatshefte‘ den Streit und Streik des Kaim-Orchesters beleuchteten, prophezeiten sie bereits die allgemeine Versöhnung aus der psychischen Veranlagung Münchens heraus; sie haben recht behalten . . .“ „ . . . Wenn man die drei Jahre des Ringens zwischen den beiden Orchestern rückschauend übersieht, wenn man die stolze Kraft, womit der Konzertverein unter der Flagge reiner Kunst zum Kampfe auszog, bedenkt und nun dieses Ende sieht, so möchte man an der Möglichkeit, daß in München eine Sache um ihrer selbst willen frei und furchtlos getan werde, für immer verzweifeln. Um zu dem jetzigen traurigen Schlusse zu kommen, hätten wahrlich nicht so viele Opfer an Zeit, Mühe und Geld gebracht zu werden, hätte selbst Hofrat Kaim nicht aus München zu verschwinden brauchen . . .“ — Heft 4. „Felix Mottl. Karlsruher Erinnerungen.“ Von Eugen Kilian. „Mit 24 Jahren ist Mottl als erster Kapellmeister an das Dirigentenpult der Karlsruher Hofbühne getreten. Mit dem ganzen Überschwang der Jugend, wie dem ganzen Sturm und Drang seines überschäumenden künstlerischen Empfindens, mit der ungebrochenen Energie seines starken jugendlichen Wollens, das keine Hemmnisse zu kennen scheint: so hat sich Mottl zu Karlsruhe in die großen Aufgaben gestürzt, die seiner dort harrten, so hat er als getreuer Schüler seines Bayreuther Meisters und als Bahnbrecher des neuen musikalischen Dramas seine heilige Mission dort zu erfüllen gesucht . . . Es lag ein unbeschreiblicher Zauber über dieser aufbauenden, tatenfrohen Wirksamkeit des jungen Karlsruher Kapellmeisters der achtziger Jahre, ein Zauber, der in keiner späteren Periode seines Wirkens in diesem Maße wieder vorhanden war . . .“ „Die Wagner-Aufführungen der Karlsruher Bühne waren durch ihre Stilreinheit und die Harmonie ihres Gesamtbildes in kurzem auf eine Höhe gehoben, die jener einen ebenbürtigen Platz neben und teilweise über den ersten Pflegestätten des Bayreuther Stiles anwies . . .“ „Die erste Gesamtauführung der ‚Trojaner‘, die ersten Aufführungen von ‚Benvenuto Cellini‘ und ‚Beatrice und Benedikt‘ sind unvergängliche Ruhmesblätter in der Geschichte der Karlsruher Bühne, unvergängliche Ruhmesblätter in der neueren deutschen Musikgeschichte . . .“ „Aber die Erinnerungen an Felix Mottl sind nicht mit dem Gedächtnis des Musikers erschöpft. Er gehörte nicht zu den Einseitigen, deren Denken und Wirken durch das enge Gebiet ihres ‚Faches‘ begrenzt ist. Sein schönes Reich war das ganze große Reich der Kunst. Die Universalität seines Wissens und seiner Interessen war erstaunlich. Er war in der ganzen deutschen Literatur zu Hause, und ein phänomenales Gedächtnis unterstützte ihn, die Früchte seines Lesens jederzeit zu genießen und andere genießen zu lassen.“

DIE STIMME (Berlin), 5. Jahrgang, Heft 8 bis 10 (Mai bis Juli 1911). — Heft 8. „Zur isochronen elektro-mechanischen Tonbehandlung nach Flatau.“ Nachtrag zu dem Aufsatz Flatau über die Heilung der Singstimme durch elektro-mechanische Tonbehandlung von Dr. Schilling. — „Bewegungsempfindung für Toneinsatz und Tonansatz.“ Gesangspädagogische Skizze von Alois Schmitz. „So sehr ich . . . im Prinzip den Taylor'schen Ansichten zustimme, möchte ich dennoch raten, auch hier nicht einen zu einseitigen, sich gegen alles andere verschließenden Standpunkt einzunehmen. Ich weise darauf hin, daß die neuere Stimmheilkunde gerade von den natürlich genau individualisierten kompensatorischen Organeinstellungen

[Regulierung der Atmung, Lippenstellungen, Zungenstellung, Mundbodenbewegungen, Kieferbewegungen, Gaumensegelstellung usw.] einen weitgehenden Gebrauch macht. Freilich spielt dabei das tonlich geschulte Gehör als alles leitender und regulierender Faktor eine Hauptrolle.“ — „Die Rutzschen Entdeckungen.“ Berichtigung von Ottmar Rutz. Wendet sich gegen verschiedene Ausführungen des Artikels von Josef Gerhartz im Aprilheft. — „Entgegnung.“ Von Josef Gerhartz. Verfasser ist „gern bereit zu beweisen, daß man hohe Töne auch ohne die Rutzschen Entdeckungen unschwer bekommen kann“. — „Die Erziehung schwerhöriger Kinder in dem ersten Lebensjahre.“ Von R. Imhofer. Verfasser empfiehlt die Errichtung von Kindergärten für schwerhörige Kinder. — „Der neue Lehrplan des Gesangunterrichts an den höheren Lehranstalten für die männliche Jugend in Preußen.“ Von W. Hastung. Verfasser hält es im Interesse der Weiterentwicklung des deutschen Volksgesanges für „dringend notwendig, daß in einem ergänzenden Erlaß neben der Neuregelung der Stundenzahl auch der Dispensationen und des Singens beim Turnen gedacht wird“. — „Die Gesangsfrage auf dem 5. Musikpädagogischen Kongreß in Berlin.“ Referat über die wichtigsten Vorträge von Max Ast. — Heft 9. „Atemübungen bei Asthma.“ Von Martin Seydel. „Die Heilkraft der Musik und Kunst, speziell der Gesangs- und Sprechkunst beruht zum wesentlichen Teil nicht nur auf Stimmungseinflüssen oder sogenannten geistigen Anregungen, sondern auf direkten Verbesserungen der zentralsten Funktionen, von denen die Verbesserungen der Atmung bei Asthmatikern vielleicht mit die augenfälligsten sind.“ — „Italienische Schule.“ Von Josef Manas. „Ich meine, wir hätten keine Veranlassung, die italienische Schule so sehr über die deutsche zu stellen, wie es so vielfach geschieht. Beide Kehlen haben hinsichtlich ihrer Verwendung für das Kunstwerk Vorzüge und stehen sich je nach dem interpretierten Werk vollkommen gleichberechtigt gegenüber.“ — „Kritische Gedanken über Massenkonzerte Jugendlicher.“ Von Otto Scheuch. Verfasser hält die öffentliche Vorführung von Kindern aus pädagogischen, psychologischen und künstlerischen Gründen nicht für angebracht. — „Gesangunterricht.“ Von Lydia Hollm. — Heft 10. „Die Entwicklung der Vortragszeichen.“ Von Franz Dubitzky. Studie über Ursprung und Weiterbildung der Vortragszeichen. „Nicht zu viel, nicht zu wenig! so muß die Forderung lauten . . . Unsere modernen Tonschöpfungen kränken in der Regel an Überladenheit mit Vortragszeichen . . . Am schlimmsten steht es in dieser Hinsicht um die Neubearbeitungen und Neubelebungen unserer Klassiker. Mit tausend und abertausend Vortragszeichen glaubt man unseren Meistern, dem seelenvollen Vortrag ihrer Werke aufrichtig zu dienen . . . Wie manche ‚phrasierte‘ Ausgabe verdrängt beim Leser, Spieler und Sänger das Wohlgefühl der Musik und gibt ihm dafür kalte — Mathematik!“ — „Das Grundübel des Gesangunterrichts.“ Von Fr. Wöhlbier. Als solches bezeichnet Verfasser den Umstand, „daß nur Tonanschauungen den Kindern geboten werden, nicht aber durch Assoziation von Ton und Tonnamen für Erzeugung von Tonvorstellungen gesorgt wird.“ „Die Assoziationsreihe zur Gewinnung einer brauchbaren klaren Vorstellung im Gesangunterricht ist . . . : Ton — Tonname (Tonwort) — Note. Wird in den Gesangstunden für eine feste Assoziation dieser Werte gesorgt, so bleibt die Note nichts Unverstandenes mehr für die Schüler, sondern sie ist das graphische Darstellungsmittel, das die Kinder mit demselben Verständnis lesen lernen müssen wie Buchstaben und Ziffern.“ — „Aus der philosophischen Oratorie des Andreas Fabricius.“ Von Dr. Schilling. Zitat einer Stelle aus einem Lehrbuch der Rhetorik vom Jahre 1724, die in mancher Hinsicht an unsere heutigen stimmphysiologischen und stimmhygienischen Vorstellungen erinnert.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien), 13. Jahrgang, Heft 7 bis 10 (Juli bis Dezember 1911). — Heft 7. „Die Volksliedbewegung in Deutsch-Österreich.“ Ausführliche, durchaus absprechende Kritik der Schrift gleichen Namens von E. K. Blümml, Franz Fr. Kohl und Josef Reiter. — Heft 8. „Das schlesische Volkslied.“ Von Wilhelm Schremmer. (Fortsetzung in Heft 9.) „... Die Zeit ist sicher anders geworden, aber singen tut der Schlesier immer noch gern, wenn ihn auch heut der Gassenhauerbazillus erfaßt hat, der da von der Großstadt in das Land kam. Aber ich glaube fest, daß der Schlesier so bald und gar schnell alle seine alten Lieder nicht vergessen wird, denn da ist er gar zähe; dafür lasse ich vor allem das schlesische Dorf und die schlesische Kleinstadt, die schlesischen Bauern, die schlesischen Frauen und Mädchen auf dem Lande sorgen...“ Verfasser legt aus seinen gesammelten Liedern eine Auswahl vor. — „Die Wahrheit in Sachen des österreichischen Volksliedunternehmens.“ Von Josef Pommer. (Fortsetzung in Heft 9.) Der Anfang dieser ausführlichen Entgegnung enthält nur Ausführungen „zur tatsächlichen Berichtigung der größten Mißverständnisse, Irrtümer, Unwahrheiten, Entstellungen und Verdrehungen der Blümml-Kohl-Reiterschen Schrift ‚Die Volksliedbewegung in Österreich‘.“ — „Weihnachtslied.“ Mitteilung eines alten, aus Schladwing stammenden Weihnachtslieds von Josef Pommer. — Sämtliche Hefte enthalten ferner, wie üblich, eine große Zahl von Schnadahüpfen, Almrufen, Juchezern, Jodlern, Kinderreimen usw.

ZEITSCHRIFT FÜR ORGEL-, HARMONIUM- UND INSTRUMENTENBAU (Graz), 9. Jahrgang, No. 1 bis 12 (Januar bis Dezember 1911). — No. 1: „Die Orgel der Zukunft“. Von Emil Rupp. III. Teil. (Fortsetzungen in den Nummern 2 bis 6, Schluß in No. 7.) Verfasser sagt am Schluß seiner „orgelästhetischen Betrachtungen“ u. a.: „Es war ja für die neudeutsche Orgelbaureform nicht gerade eine Empfehlung, daß sie aus dem Elsaß, diesem so seltsam dualistisch schimmern den Zankapfel zweier großen Nationen kam. Und doch ist es wohl eher ein Vorzug wie ein Nachteil. Hier in diesem alemannischen Lande, welchem kelto-romanischer Atavismus und französische Kultur eine so charakteristische Marke verliehen haben, hat man sich wie im Dialekte so auch im ästhetischen Empfinden ein gut Teil deutscher Art im älteren und weiteren Sinne bewahrt und ist gerade deshalb für so manches unerfreuliche Neue und Amerikanische unzugänglich geblieben! Nicht das ‚Wer‘ und das ‚Was‘ imponiert zwischen Schwarzwald und Vogesen, sondern wir fragen nach dem ‚Wie‘. Darum waren wir die ersten, welche sich vom Joche des Industrialismus und dem Drucke sowohl pianistisch denkender ‚Virtuosen‘ wie unpraktisch denkender Schreibtisch-Disponenten zu lösen begannen — und unser Beginnen hat ein erfreuliches Echo wachgerufen!“ — „Das Orgelspiel mittels elektrischer Kraftübertragung.“ Von P. Ildefons Veith (Fortsetzungen in den Nummern 2 bis 5, Schluß in No. 6) „... vielleicht finden sich ... Orgelbauer, die in den technischen Wissenschaften und ihrem Fortschritte noch etwas mehr als eine bloße Geldquelle sehen und den reichen Schatz ihres orgelbautechnischen Wissens und Könnens offenherzig zur Verfügung stellen, sowie elektrotechnische Großfirmen, die eine endgültige, einwandfreie Lösung der einschlägigen Anforderungen des Orgelspiels mittels elektrischer Kraftübertragung herbeiführen.“ — No. 8/9: „Orgelmisere.“ Von Richard Helm. Über den ungünstigen Einfluß der tropischen Hitze des vergangenen Sommers auf viele Orgelwerke, besonders pneumatische. — „Pedalharmonium und Orgelmensur“. Von Josef Reitzl. (Schluß in No. 10/12.) „Hoffen wir, daß ... die bisherigen verfehlten Modelle ... bald ganz vom Schauplatz verschwinden, an ihre Stelle aber nur mehr Instrumente treten, die den vollendeten Orgelspieltisch zum Vorbilde haben.“ Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

317. **Georg Richard Kruse: Otto Nicolai, ein Künstlerleben.** Verlag: Berlin-Wien. (Mk. 8.—.)

Ebenso willkommen wie des nämlichen Musikschriftstellers Lortzing-Biographie muß auch dieses sein Buch über den Komponisten der „Lustigen Weiber“ heißen werden; gerade am 9. Juni, dem hundertjährigen Geburtstage des Künstlers, ist die Vorrede des Autors geschrieben. Merkwürdig, wie herzlich wenig man bisher von den Lebensschicksalen des Tonsetzers wußte, der uns eine der besten und beliebtesten deutschen komischen Opern beschert hat. Noch nicht 40 Jahr alt ist Nicolai gestorben, wenige Wochen nachdem er, von Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin als Kapellmeister an das Königliche Opernhaus und zugleich als Dirigent des Domchores berufen, das Hauptwerk, das seinen Namen dauernd verewigen sollte, noch selbst einstudiert hatte. Er erlag einem Blutsturze; in seinem Zimmer fand man ihn tot, bereits erkaltet auf der Erde liegend. Mit den besten Kräften, die dem neuen Kapellmeister der Berliner Oper zu Gebote standen, den Herren Zschiesche, Krause, Mantius, den Damen Tuzcek und Koester, der alten Berliner Generation Namen von bestem Klange, war das Werk einstudiert worden, das übrigens weder vom Publikum noch von der Presse besonders warm aufgenommen wurde. Erst viel später, als Pauline Lucca sich die Rolle der Frau Fluth zugelegt hatte, wurde das Werk Zug- und Kassenstück.

Ein bewegtes, nicht leichtes Leben hat der Tondichter geführt, und es ist dem Biographen gewiß nicht leicht geworden, einen lückenlosen Zusammenhang des Lebenslaufes und zugleich der künstlerischen Entwicklung zu gewinnen. Nun liest man mit gespanntem Interesse, wie der unreife Knabe von 16 Jahren sich den brutalen Mißhandlungen des Vaters entzieht, aus Königsberg, seiner Heimatstadt, westwärts nach Pommern zu entweicht, sich kümmerlich mit seiner Musik weiterhilft, bis er Gönner findet, die für ihn Mittel aufbringen, damit er in Berlin Musik studieren kann. Hier unter dem Schutze des allmächtigen Zelter besucht er das Institut für Kirchenmusik, es öffnet sich dem jungen Künstler das Haus Schleiermachers, des Fürsten Radziwill; dann erreicht er seine erste Anstellung als Organist an der preußischen Gesandtschaft am päpstlichen Hofe in Rom; studiert bei Bini, dem Vorsteher der sixtinischen Gesangskapelle, den reinen Kirchenstil, erlernt in kurzer Zeit die italienische Sprache, sodaß ihn die Italiener für ihren Landsmann halten. Es entstehen hier in Rom schon eine Reihe geistlicher Musikwerke, auch mehrere italienische Opern, die mit größerem und geringerem Erfolge auch auf verschiedenen Bühnen Italiens zur Aufführung gelangen. Dann wendet sich Nicolai nach Wien, wo er sich, ohne festen Fuß fassen zu können, als ein ganz hervorragender Dirigent zeigt. Warschau, Krakau, seine Heimatstadt Königsberg besucht er, bis sich ihm durch seine Berufung in die preußische Hauptstadt die Aussicht eröffnet zu dauernder Tätigkeit als Kapellmeister und Komponist. Sein jäher Tod schnitt

dann hart die Hoffnung auf weitere Entfaltung der künstlerischen Kräfte ab.

Kruse gibt zum Schlusse des Buches ein Verzeichnis der Werke Nicolais, von denen leider die meisten mit dem ominösen Zeichen † d. h. unauffindbar versehen sind. Die meisten Kompositionen sind ungedruckt geblieben und deshalb verloren gegangen; außer der Oper kennt man fast nur noch die kirchliche Fest-Ouvertüre über den Choral „Ein feste Burg“, die in Leipzig bei Hofmeister erschienen ist, den 13. Psalm „Herr, wie lange willst du“ (bei Bote & Bock in Berlin), den 97. Psalm (auch bei Bock) und ein paar Lieder. Seinen „Lustigen Weibern“ ist es allein gelungen, populär zu werden, sie haben sogar dem genialen „Falstaff“ des greisen Meisters Verdi Stand gehalten. Der Leser wird das Buch, das mit einer Reihe interessanter Bilder und faksimilierter Notenbeispiele geschmückt ist, mit einer gewissen Wehmut über das jähe Ende dieses Künstlerlebens aus der Hand legen, aber auch mit dem Bewußtsein, dem Schöpfer der „Lustigen Weiber“, so wie ihn Kruse uns zeigt, als Künstler wie als Menschen näher gerückt zu sein.

E. E. Taubert

318. **Cecil Forsyth: Music and Nationalism. A Study of English Opera.** Verlag: Macmillan and Co., London. 1911. (5 sh.)

Forsyth will in diesem Werke die Kräfte darlegen, die die englische Oper beeinflussen haben. Grund genug, seine Arbeit willkommen zu heißen, auch wenn man mit ihren Resultaten nicht überall einverstanden sein kann. Ich will den Ausführungen des Verfassers in dieser Anzeige, die nicht ganz kurz ausfallen kann (aus Gründen, die sich von selbst ergeben), nur ein Stück weit folgen, aber betonen, daß das, was ich nicht besprochen, nicht weniger wichtig und interessant ist. Der Haupttitel des Buches verspricht Aufdeckung der Beziehungen zwischen Nationalismus und Musik. England, meint Forsyth, kann nicht stolz auf die Geschichte seiner Oper sein, die bislang keinen dauernden Erfolg errungen hat. Wo steckt der Grund? Unzählige Große nennt das Inselreich seine Söhne, warum ist kein bedeutender Opernschreiber unter ihnen, der die Bahnen seiner Kunst erweitert hat? Er erkennt, die Bedeutung eines Purcell zugebend, in ihrer Mehrzahl „schlotternde Trottel“ ohne Energie, also ohne die vorspringende Eigenschaft des englischen Charakters (übrigens etwas, das nicht unbedingt richtig ist: die Energie, die der Engländer sich in mancher Beziehung fälschlich zuschreibt, besitzt in Wahrheit wohl nur der schottische Bewohner des vereinigten Königreiches. Nichts für ungut, Mr. Forsyth, aber die „formen“ sind doch nun einmal bei Ihnen Schotten). Einen zweiten Grund sieht der Verfasser darin, daß kein englischer Opernkomponist eine „Schule“ gebildet hat. So fehlt der Entwicklung jede Kontinuität. Im Verlaufe seiner Auseinandersetzungen kommt Forsyth weiter selbstredend dazu, die Abhängigkeit aller kulturellen Äußerungen von Eigentümlichkeiten der Rasse und des Klimas zu betonen. Er teilt weiter die Kompositionsschulen in so und so viele Abteilungen ab, und meint, was bisher über diese geschrieben worden sei, beruhe auf Daten und einem gründlichen Blick auf die Kompositionen

selbst — eine etwas unreife Behauptung, die durch unsere wissenschaftliche Literatur im allgemeinen recht gründlich Lügen gestraft wird. Aber Forsyth ist weit davon entfernt anzuklagen oder die geschichtliche Forschung gering schätzen zu wollen. Er stellt sich ein ganz anderes Problem als sie, er fragt nicht: wie entwickelte sich eine Schule? er fragt: wodurch begründete sich ihre Existenz? Daß diese Frage wieder einmal gestellt wird und beantwortet werden soll, ist gut und richtig. Ich darf an meine eigenen Bestrebungen, an Köstlin, Ambros u. a. erinnern. Das Problem ist also keineswegs neu. In der ihm eigenen, geistreich-witzigen und öfters mokanten Weise schlägt Forsyth die Frage nun breit und beantwortet sie zuerst in der, wie er sagt, herkömmlichen Form (künstlerisches Erwachen einer Zeit; Ansammeln materieller Güter und erhöhter Lebensgenuß; eine Nation ist musikalisch, die andere nicht). Dadurch, daß Forsyth sich selbst in dieser Art fortwährend Einwände macht, bald als er selbst, bald aus dem Sinne anderer heraus spricht, kommt ein überaus frischer Ton in das Buch, das sich vorzüglich liest, aber doch wohl in gar manchem Zuge vorbeihaut. Sehen wir einen Augenblick zu.

Die Ausübung der Musik wird durch dieselben Bedingungen reguliert wie die anderer geistiger, oder sagen wir besser, künstlerischer Fähigkeiten. Schon an diesem Satze ließe sich Kritik üben. Sie möge unterlassen bleiben, doch möchte ich immerhin darauf aufmerksam machen, daß schon die Objekte künstlerischen Bildens z. B. beim Bildhauer und Musiker eine wesentlich verschiedene Arbeitsweise bedingen. Aber das ist unbestritten, daß die Bedingungen der Rasse, des Klimas sich hier wie dort gleichmäßig äußern oder doch äußern können. Forsyth betont weiterhin, die aufgestellte Frage zergliedernd, wie die Musik in ihren Äußerungen jeder anderen geistigen Funktion nachhinke, daß mit der Entfaltung nationaler Kräfte die aller künstlerischen Arbeit mit Ausnahme der Musik parallel und gleichzeitig geschehe. In solchen Schlagworten ist immer etwas Wahres mit Falschem gemischt: man könnte, um das letztere nachzuweisen, auf das Verhältnis von Musik und Poesie im Deutschland der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hindeuten. Mit Rücksicht auf seine zweite These kommt Forsyth zum Schlusse: sobald eine Nation in großem Stile Expansionspolitik treibt, hört ihre musikalische Entwicklung, nicht aber notwendigerweise ihre sonstige künstlerische Betätigung auf.

Um diese inhaltschweren Sätze zu beweisen, durchmißt Forsyth nun den Lauf der Geschichte der Kulturvölker. Dabei fallen kluge und treffende Worte. So, wenn er von der Zeit der römischen Herrschaft spricht („the whole world was facing, not inwards, but outwards“: was das Fehlen der Musikentwicklung erklärt). Bei allem dem übersieht Forsyth aber zweierlei: einmal war die Ausarbeitung einer Kunsttheorie, ihre Verschmelzung mit den in der Volksmusik gegebenen Faktoren notwendig, eine Weiterbildung der Kunst herbeizuführen (etwas, das geraume Zeit in Anspruch nahm), sodann bedingten den unserem rückschauenden Auge manchmal schleichend langsam erscheinenden Entwicklungsgang der Tonkunst rein mechanische Dinge, die Unvoll-

kommenheit der Instrumente z. B. Die ange-deutete Untersuchung Forsyth's gipfelt in dem Satze: „Wir dürfen sagen, wenn wir die Geschichte in großen Zügen überblicken, daß die Kunst zu ihrer erfolgreichen Ausübung große Zeiträume verlangt, in denen die allgemeine und durchschnittliche Strömung des Bewußtseins nach innen gerichtet ist.“ (Vgl. oben.) Hier stocke ich und denke an Richard Wagners Werk und seine Wirkung: geboren aus der Zeit romantischer Sehnsucht, gewachsen im Sturmwinde revolutionärer Ideen, gereift in der Zeit des mehr und mehr erstarkenden deutschen Gedankens, in der Zeit einer ins Große gerichteten Expansionspolitik.

Man kann Forsyth's Grundfrage am Ende auch so stellen: warum schickt die Natur von Zeit zu Zeit ein Genie, die Welt zu erobern? Ja, das wissen wir halt nicht, denn auf das, was die Natur bewegt, so oder so zu handeln, kommen wir trotz aller unserer Arbeit nun doch einmal nicht, ob wir Musik-, ob wir Naturwissenschaftler sind. Die Gesetze erforschen, ihren Geist kennen lernen — das können wir. Für ihre Begründung fehlt uns das Organ. Ignorabimus...

Trotz allen Einwänden: man lese das Buch, das viel des Geistvollen und Bemerkenswerten enthält. Ich wünschte wohl auch eine gute Übersetzung. Aber sie müßte geschickt kürzen, d. h. überflüssige Wiederholungen streichen.

Diese Anzeige soll trotz der kritischen Randbemerkungen keine „Kritik“ sein; eine solche ließe sich nur in Form einer Gegenschrift geben.

Wilibald Nagel

319. **George Armin:** Die Stimmkrise. Ein Läuterungs- und Heilmittel in der Bildung der menschlichen Stimme. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig 1912.

Es würde den Rahmen einer Besprechung bei weitem überschreiten, wenn ich so genau auf das Buch eingehen wollte, wie es der Gegenstand verdiente. Die ungeheuerlichen Behauptungen des Verfassers sind in einem Gewebe von falschen Voraussetzungen und eben so falschen Deduktionen derart versponnen und verwoben, daß das Entwirren all dieser Gedanken eine mehr zeitraubende als den Leser interessierende Arbeit wäre. Ich greife nur zwei Stellen heraus, die von der Anspruchslosigkeit des Verfassers zeugen: „Während aber diese beiden Meister [Müller-Brunow und Schmitt] in ihren Hilfsmitteln das Wort direkt studieren ließen, so trat hier die merkwürdige Tatsache ein, daß das Wort nach der ausgeführten Staufunktion von selbst mit allen künstlerischen Eigenschaften ausgestattet zur Welt kam. Diese Beobachtung führte zu einem die gesamte Gesangs-, wie vor allem Sprechpädagogik umstürzenden Lehrsatz: daß die Textbildung, Wortbildung, kurz, die Aussprache niemals gewonnen wird durch Studium der Worte selbst, sondern die automatisch reifende Frucht einer auf der Basis des Stauprinzips beruhenden Luftfunktion ist. Auf diese Art geriet der Popanz ins Wanken, den leider noch viele Lehrer der Gesangs- und Sprechkunst verehren, die da glauben, sprechen durch Sprechen lehren zu können.“ Das Studium der Sprache und des Sprechens ist also ein überwundener Standpunkt. Wozu sich mit den Worten selber plagen, wenn die ganze Sache so einfach ist: man staut eben

sieben Jahre Luft, bringt in der Zeit Töne hervor, die „einem tierischen Grunzen gleichkommen“, macht nicht nur die vorgeschriebenen Stimm-, sondern auch Nasenkrisen durch, produziert „Unmengen schwarzgefärbter widerlicher Schleimsekretionen“, erntet aber dann eine „automatisch gereifte Frucht“ und ist ein Sänger von Gottes Gnaden. (Dies erinnert mich angenehm an eine singende Dame, die durch bloßes Atmen, ohne Töne zu singen, von zwei bekannten Atemlehrerinnen „singen“ lernen wollte und die mir begeistert erzählte, daß sie „mit jeder Rippe einzeln“ atmen könne.) Es ist nur bedauerlich, daß aus allen den Schülern, deren Leidensgeschichte der Verfasser erzählt, und die all diese Qualen bei ihm jahrelang durchgenossen haben, doch keiner ein am Musikhimmel strahlender Stern geworden ist; der eine, ein lyrischer Bühnenenor, „mußte sich schließlich mit kleineren Engagements begnügen“, die andere „landete als Altistin gewöhnlichen (?) Charakters im Konzertsaal“. Um mit dem Verfasser zu sprechen: „Was lehrt dieser Fall? Tücke des Objekts, oder Tücke des Subjekts? „Eine Doktorfrage!“ Die zweite Stelle lautet: „Gesangslehrer ist kein Stimmbildner. Die Existenz eines Stimmbildners war vor dem Stauprinzip nicht möglich.“ Dies heißt: Herr George Armin ist der Erfinder der Staumethode, also gab es vor ihm nie einen wahren Gesangkünstler, also sind Caruso, Bonci, Feinhals, Knote, die Destinn, — von der Patti, der Lind, der Nilsson, der Malibran u. a. gar nicht zu reden — eitel Blendwerk der Hölle, elende Stümper, betrogene Betrüger, denn: „Ohne Stauprinzip keine Bildung der Stimme, ohne Stimmkrise keine Läuterung und Heilung in der Stimme.“! Ihr armseligen Nichtskönner und Toren — geht in euch und staut, staut, staut!

Hjalmar Arlberg

320. **Arnold Schönberg.** Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, K. Horwitz, Heinrich Jalowetz, W. Kadinsky, Paul Königer, Karl Linke, Robert Neumann, Erwin Stein, Ant. v. Webern, Egon Wellesz. Verlag: R. Piper & Co., München 1912. (Mk. 3.—)

Freunde und Schüler Schönbergs taten sich zusammen und schrieben vieles zu seinem Lobe. Sein Wesen im ganzen, seine Musik, seine Harmonielehre, seine Bilder, seine Art zu malen und seine Lehrfähigkeit werden in größeren und kleineren Aufsätzen geschildert, gewürdigt. Die Herren werden es nicht verlangen, daß sie einzeln kritisiert werden, da sie nur dienen und danken wollen. Interessant aber bleibt es, daß, soviel Nur-Gewolltes und Nur-Gedachtes den Schreibern zuweilen auch mit unterlaufen mochte, wohl selten ein moderner Komponist zu so vielen feinen, aparten Bemerkungen über Kunst und Kunstschöpfung Veranlassung gegeben hat, wie wir sie im anregenden illustrierten Bändchen finden.

Arno Nadel

321. **Jos. Aug. Lux:** Grillparzers Liebesroman. (Die Schwestern Fröhlich.) Verlag: Rich. Bong, Berlin. (Mk. 4.—)

Wenn aus der Bong'schen Sammlung „Romane berühmter Männer und Frauen“ hier ein Band angezeigt wird, so ist in diesem Falle die Ursache davon leicht zu finden; sie liegt in der Bedeutung der im vorliegenden Bande darge-

stellten Periode für die Geschichte des musikalischen Lebens. Der diesem Roman aus Wiens klassischer Zeit gegebene Titel ist eigentlich viel zu eng; das Buch gibt viel mehr, als eine bloße Liebesgeschichte, und wer in ihm gar amouröse Pikanterien sucht, wird gar nicht auf seine Rechnung kommen.

Mit diesem „Liebesroman“ ist Lux ein Zeit- und Kulturbild ersten Ranges gelungen. Das gute Wien der zwanziger Jahre steht in voller Lebendigkeit vor uns, wir erleben in dieser Dichtung die lied- und spielfrohe Zeit, die reiche Zeit, die der Welt ihre größten Genies schenkte, und dazu Talente in Menge. In ihrem Verlöschen ließ die Romantik noch einmal ihr volles Feuer aufflammen, in ihrem Ausgang verklärte sie das ganze bürgerliche Leben mit ihrem Licht, das in ihrer Blütezeit nur den wenigen Ausgewählten geleuchtet hatte. Dies von Romantik und Gefühlsseligkeit erfüllte bürgerliche Leben ist das Milieu, in dem Lux uns die von ihm glücklich nachempfundenen Gestalten eines Grillparzer und Schubert, Schwind und Bauernfeld und deren Kreis, fernerstehende historische, sowie nur statierende erfundene Personen vorführt. Wir lernen die drei Mamsells Fröhlich kennen, die alle zugleich den Herrn „Grüllpatzer“ lieben, und deren Haus zum Sammelpunkt einer auf allen Gebieten dilettierenden Gesellschaft wird, aus der Schubert und Grillparzer sich als Meister abheben. Besonders die Musik hat es den Leuten von anno dazumal angetan; die steckte ihnen im Blute, aus ihr zogen sie ihren Lebensmut und ihre Lebenslust. Das gemütlich-ruhige und gemütvoll-sentimentale Leben im Capua der Geister, die ganze bürgerliche Gesellschaft des vormärzlichen Wien tritt uns in Lux' Roman vor Augen; und als seine Grundstimmung klingt uns immer wieder Musik entgegen.

Wilh. Dreecken

322. **Erich Waetzmann:** Die Resonanztheorie des Hörens. Verlag: Vieweg & Sohn, Braunschweig 1912 (Mk. 5.—).

Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen ergänzend, bringt Verfasser die neueren Untersuchungen und Anschauungen über die im wesentlichen noch heute unanfechtbaren Theorien jenes Forschers, ohne die Ergebnisse der Tonpsychologie zu vernachlässigen.

Georg Capellen

MUSIKALIEN

323. **Die Lieder der Donischen Kosaken.** Gesammelt in den Jahren 1902—1903 von A. M. Listopadow und S. J. Arefin. Bd. I. Ausgabe des Donischen Heeres. Verlag: P. Jurgenson, Moskau 1911.

In Rußland regt sich in höchst erfreulicher Weise das Bestreben, die Schätze der einheimischen Volksmusik zu sammeln, zu sichten und in möglichst getreuer Fassung für spätere Generationen aufzubewahren. Außerordentlich schätzenswerte Dienste leistet dem Sammeleifer der Phonograph, mit dessen Hilfe es endlich gelingen konnte, die russischen Volkslieder so zu Papier zu bringen, wie sie wirklich gesungen werden — eine Aufgabe, der gegenüber bisher die Kunst des geschicktesten Nachschreibers versagen mußte. Das russische Volkslied ist immer

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bis zu einem gewissen Grade Improvisation. Ohne Phonographen war es bisher nicht möglich, die zahlreichen kontrapunktischen Nebensimmen, die beim Chorgesang als wesentlicher Bestandteil die melodieführende Hauptstimme begleiten, in verlässlicher Weise auf dem Papier zu fixieren. Listopadow und Arefin haben sich bei ihrer musikalisch-ethnographischen Expedition, die sie 1902—1903 auf Anordnung des Kriegsministeriums zu den donischen Kosakenstämmen unternahmen, in ausgedehntester Weise des Phonographen zum Nachschreiben der Lieder der Donischen Kosaken bedient. Die höchstschätzenswerten Resultate ihrer Arbeit liegen jetzt in Gestalt eines stattlichen Bandes im Druck vor. Diese erste Lieferung (es sind noch mehr versprochen) umfaßt 107 Lieder allerverschiedensten Inhaltes und Charakters: Sagen, historische Gesänge, Liebeslieder, Tanzlieder, Hochzeitsgesänge, Frühlingslieder. Künstlerisch bietet die reiche Melodik und die originelle Behandlung der kontrapunktierenden Stimmen viel Anregung. Aber auch für den Musikhistoriker sind die Lieder interessant durch die in ihnen zutage tretende augenscheinliche Bevorzugung alter Tonleitern früherer Kulturepochen. (Besonders viel wird die sogenannte indo-chinesische Tonleiter mit zwei Anderthalbton-Schritten c-es-fg-b-c verwandt.) Eingeleitet wird der Band durch ein höchst verständig abgefaßtes Vorwort von A. Listopadow. Dr. Oskar v. Riesenmann

324. **Elisabeth Caland:** Praktischer Lehrgang des künstlerischen Klavierspiels mit zahlreichen Erläuterungen. In zwei Teilen. Verlag: Ebnersche Musikalienhandlung, Stuttgart 1912.

Diese „Anleitung zur Ausnutzung der Kraftquellen und zur Aneignung der Bewegungsformen beim Klavierspiel“ soll die vorausgegangenen mehr theoretischen Veröffentlichungen der Verfasserin ergänzen und abschließen. Meine Gefühle sind diesen Arbeiten gegenüber stets geteilt gewesen, sie sind es noch heute. Ich habe nie verkannt, daß Elisabeth Caland eine der energischsten Mitarbeiterinnen an der Befreiung der Klavierlehrmethoden aus veralteten, verkehrten Regelen ist. Ihre ständigen Hinweise auf den ganzen Arm als unteilbaren Spielorganismus, ihre Nachweise über die natürlichen Kraft- und Bewegungsquellen dieses Organismus im Körper (Brust- und Rückenmuskulatur), ihre Anweisungen über die Haltung und Führung des Arms zwecks ökonomischer Übertragung der Körperkräfte auf die Finger enthalten viele wahre Beobachtungen, und keiner wird ihren Namen, handelt es sich um diese Angelegenheiten, ausschalten können.

Leider aber ist es der Verfasserin nicht gelungen, ihre Gedanken so weit von Dogmatismus freizuhalten, daß ein System herauspringt, dem ich rückhaltlos zustimmen könnte. Zwar strebt sie nichts eifriger an als ein System, aber, wie mir scheint, in gewaltsamer, eingenommener Weise. E. Caland hat bei ihren Beobachtungen entdeckt, daß man auch während des Hebens des Arms das Schulterblatt senken kann. An dieses Faktum knüpft sie nun quasi ihre ganze Methode, es ist ihr der Angelpunkt für all und jede Bewegung beim Klavierspiel. Ohne Schulterblattsenkung, genau so wie sie sie beschreibt,

ist nichts richtig, taugen die Bewegungen nichts, gibt es — harte unkünstlerische Klangwirkungen. Ich kann zu diesem Fanatismus nur den Kopf schütteln, und bedauere es lebhaft, daß sich die Verfasserin dadurch die Zustimmung aller selbständig denkenden Menschen zu einem guten Teil verschmerzen muß. Ja viele Ungerechtere werden ihrer Schulterblattsenkung wegen von ihrer ganzen Methode nichts wissen wollen.

Der unglaubliche Versumpfungszustand, in dem sich die alte traditionelle Klavierspiellehre befand, hat alle Reformatoren übers Ziel hinaus-schießen lassen. Im Gefühl viel gebessert zu haben, glaubten sie alles gefunden zu haben, so auch E. Caland. Von einer exakten Klavierspieltheorie sind wir jedoch noch sehr weit entfernt. Sie wäre Sache eines Physiologen außerordentlicher Qualität. Wir Klavierspieler brauchen sie aber kaum. Das geborene technische Talent findet alles Nötige rein aus der Praxis, und der technisch Unbegabte wird auch mehr durch aus eigener Erfahrung geschöpfte Ratschläge gefördert, als durch ihm unverständliche und in der Tat auch nur mangelhaft begründete physiologische Halbwahrheiten.

E. Calands praktischer Lehrgang wird manchem sympathischer sein als ihre Lehrbücher. Sicher kann man ihm viel Gutes entnehmen, aber man hüte sich, der Verfasserin blindlings zu folgen. Man folge überhaupt nie einer Methode, sondern studiere alle und baue sich seine eigene.

Hermann Wetzol

325. **Heinrich Schütz:** Geistliche Gesänge (Cantiones sacrae) für vierstimmigen Chor a cappella. Für die Kirchenchöre herausgegeben von Friedrich Spitta. Verlag: Schweers & Haake, Bremen. (Partitur 2.50 Mk., Stimmen je 40 Pfg.)

Der deutsche Musikverlag steht heute vor einer der wichtigsten Aufgaben, die ihm vielleicht je gestellt worden sind. Vor einer Arbeit, von deren Ausführung ganz wesentlich die Frage abhängt, ob wir später einmal eine musikalische Kultur in Deutschland haben werden oder nicht. In den großen wissenschaftlichen Ausgaben der Tonkunst früherer Jahrhunderte, die die unermüdliche Forschung Jahr um Jahr ans Licht fördert, liegen Schätze von unerhörtem Wert vor uns. Aber diese Ausgaben — die Denkmäler Deutscher Tonkunst, die großen Gesamtausgaben einzelner Tondichter — sie sind für den einzelnen unerschwinglich teuer und für die Mehrheit der Musikausübenden wegen ihres streng wissenschaftlichen Charakters kaum zugänglich. So gilt es denn, das Gold, das hier, wenig genutzt, zu Haufen liegt, in gangbare Münze auszuprägen. Man hat damit schon begonnen. Aber bisher ist noch recht langsam gearbeitet worden, und nicht immer konnten die Ergebnisse befriedigen. Es gilt, nicht nur wohlfeile und dem Verständnis aller zugängliche, sondern dabei auch wissenschaftlich absolut einwandfreie Ausgaben herzustellen. Daß nun auch andere Verlage, als die zunächst dazu berufenen, ja verpflichteten, sich auf diese große Aufgabe besinnen, erscheint mir ein höchst erfreuliches Zeichen. Die vorliegende Auswahl aus den Cantiones sacrae im 4. Bande der Gesamtausgabe unseres herrlichen, noch immer viel zu wenig gekannten Großmeisters Heinrich

Schütz, eines der tiefsten Geister, die Deutschland je sein eigen nennen durfte, erfüllt fast alle berechtigten Ansprüche, und man kann sie unseren Kirchenchören gar nicht dringend genug empfehlen. Zweierlei freilich möchte ich an dieser höchst verdienstvollen Arbeit Friedrich Spittas aussetzen. Einmal, daß er Schützens lateinischen Text nicht beibehalten hat. Seine deutsche Übersetzung ist ganz ausgezeichnet, so schön und kernig aus urdeutschem gesunden Sprachgefühl heraus geschaffen, und bei aller genauen Wörtlichkeit so gut dem musikalischen Gehalt angeschmiegt, daß man sie nicht mehr missen möchte. Aber der lateinische Text hätte nicht ganz fehlen dürfen, er hätte unter dem deutschen seinen Platz behalten müssen. Die Schwierigkeiten der Anordnung wären nicht unüberwindlich gewesen. Spitta verteidigt seinen Standpunkt. Als praktischer Kirchenmann will er diese herrliche Musik für den Gottesdienst retten. Dem Kirchgänger aber sei der lateinische Text etwas Fremdes. Der gehöre ins Konzert. Meinethalben. Aber soll denn die vorliegende Ausgabe nur dem Gottesdienst, gar nicht dem Kirchenkonzert dienen? Heißt das nicht, ihre Gebrauchsfähigkeit arg verengen? Ist denn das Kirchenkonzert nicht ein starker Kulturfaktor heute? Und wie steht's denn mit jenen Mitteldingen zwischen Konzert und Gottesdienst, jenen musikalischen Andachten, die mehr und mehr in Aufnahme kommen — ich denke an Veranstaltungen nach dem Muster der Vespers der Dresdner Cruciana, an Motetten und derlei — und die für die Wiedererweckung wahrer Religiosität so starke Helfer sein können? Das ist das eine. Zum anderen scheint es mir bedenklich, Schützens Continuo ganz wegzulassen und auf den Titel „a cappella“ zu schreiben. Gewiß, Schütz sagt selbst, daß diese Dinge auch a cappella gesungen werden können. Aber mir will das mehr als ein Notbehelf erscheinen. Denn so manche Stelle klingt doch ohne Continuo recht hart. Und es ist nicht einzusehen, warum eine Regel, eine Norm daraus gemacht werden soll. Warum fügt man nicht eine ausgesetzte Orgelstimme ad libitum hinzu und überläßt es dem Ausführenden, was er tun will? Man kann ihm ja den dringenden Rat geben, sie nicht zu benutzen. Aber wenn er zu anderem Ergebnis als der Herausgeber kommt, so ist ihm doch die Möglichkeit gegeben, auf seine Fassung selig zu werden. Und außerdem ist ein Wichtiges gewonnen, wenn beides, lateinischer Text und Continuo beibehalten würden: die Originalgestalt ist unangetastet und kann ohne Mühe rekonstruiert werden. Das sind prinzipielle Einwände. Aber sie wiegen nicht so schwer, daß man nicht große Freude an dieser Ausgabe haben könnte. Spittas Vorwort ist mustergültig in seiner gediegenen wissenschaftlichen Art. Und dann spricht dieser deutsche Altmeister in seiner Kühnheit und Innigkeit und Kraft und Herrlichkeit. Das liebste Stück unter den von vierzig ausgewählten zehn ist mir *Dulcissime* et *benignissime* Christe. Ein Zauber, eine wunderbare Lieblichkeit liegt über ihm gebreitet, eine treuherzige Seele spricht hier und mahnt an die köstlichsten Schöpfungen alter deutscher Bildmeister. Und diese Kühnheit im Harmonischen! Wie duftet die „himmlische Süße“

in einem wie vom Lufthauch getragenen übermäßigen Dreiklang uns entgegen . . .

Dr. Ernst Neufeldt

326. **Granville Bantock:** Zwei Orchesterszenen. No. 2: Jaga-Naut. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur 12 Mk., 34 Stimmen je Mk. 0.60.)

Jaga-Naut (Dschagannath), d. h. „Herr der Welt“, ist der Beiname des Krishna (Verkörperung des indischen Gottes Vishnu). Zu seinem Feste wallen aus allen Orten glühend-begeisterte Pilger. Auf einem Riesenwagen wird das Götterbild durch die Straßen gezogen. Überschaumend im Glauben, voll Wahnsinn, werfen sich die Frömmsten unter die zermalmenden, schweren Räder; kraftvolle Männer und zarte Jungfrauen fallen auf solche Art Jaga-Naut zum Opfer. Im wildesten Fanatismus endet das Bild, für das der Komponist die rechten Farben fand. Interessante Exotik durchweht das ganze Stück. An den durch seinen Rhythmus unwiderstehlich vorwärtsdrängenden Hauptsatz schließt sich eine sehnende, zehrende Weise, deren eigenartige exotische Tonfolge durch den Fünfterteltakt an Reiz noch gewonnen hat. Nach diesem ruhigeren „Tanz der Jogi“ (indische Büsser) kommt dann wieder der Hauptsatz, die Raserei des Volkes, zu Worte. Zweifellos ein dem Sujet gerecht werdendes, packendes Tonbild in knapper, nicht ermüdender Fassung.

Franz Dubitzky

327. **Jean Sibelius:** Symphonie No. 4 (a-moll) für großes Orchester. op. 63. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 20.—.)

Zu den drei großen Symphonieen, die Jean Sibelius bisher veröffentlicht hat (e-moll, C-dur, D-dur) tritt nun die vierte in a-moll. Vor ihren älteren Geschwistern zeichnet sie sich durch die größere Einfachheit der aufgewendeten Mittel und durch eine frappierend sichere Beherrschung alles Technischen aus. Aber man muß auch feststellen, daß Sibelius als Erfinder gerade in dieser Symphonie eine künstlerische Reife bekundet, die nicht mehr zu übersehen ist. Nicht als ob es in dieser Symphonie an starken Kontrasten fehlte: aber Sibelius vermeidet hier bereits die gewaltigen Gegensätze, ja er bringt es zuwege, alle vier Sätze pp ausklingen zu lassen. An sich scheint das gefährlich zu sein, denn der Hörer will, wenigstens im ersten und letzten Satze einer Symphonie, mit kräftiger Hand angepackt sein, aber ich glaube, in der Praxis wird der Erfolg auf seiten des Komponisten sein. Man wird eben auch bei diesem Werke sofort darüber sich klar sein, daß Sibelius, der an der Wiege einer nationalen Musik in Finnland gestanden ist, auch hier wieder aus dem unversieghlichen Born nationalen Empfindens schöpft und die geheimnisvollen Stimmen aus der einzigartigen Natur seiner Heimat mit genialer Intuition in Töne faßt. Man höre nur das Hauptthema des ersten Satzes (Unisono der Fagotte, Celli und Kontrabässe) oder den Dialog zwischen den Flöten und Klarinetten im dritten Satz. Zwei kleine Beispiele zwar, aber sie lassen die Eigenart des Komponisten ganz deutlich erkennen. Hier liegt ein neues musikalisch bedeutsames Werk vor, Sache der leistungsfähigen Konzertunternehmen wird es nun sein, den Vermittler zwischen dem Schöpfer und dem Publikum zu machen.

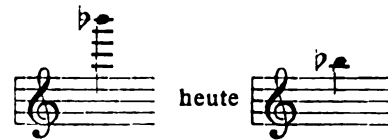
Dr. Ernst Rychnovsky

328. **Emilio de' Cavalieri:** *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*. Riproduzione dell' unica edizione romana del 1600 a cura di Francesco Mantica preceduta da un Saggio di Domenico Alaleona. Casa Editrice Claudio Monteverdi, Roma 1912. (Preisangabe fehlt.)

Schon der Titel sagt, um was es sich handelt. Der vorliegende Band eröffnet eine Publikations-Serie, in welcher der Verlag unter dem Titel „Prime fioriture del Melodramma italiano“ Neuauflagen schwer zugänglicher Werke aus der Entstehungszeit des Stile rappresentativo erscheinen lassen will, und zwar teils als Reproduktionen des Originals, teils in moderner Übertragung. Der hohe Wert dieses Unternehmens ist offenkundig. Der hier angezeigte Band enthält eine wohlgeordnete photomechanische Reproduktion von Cavalieri's Werk, das durch sich selbst, wie durch seine theatergeschichtlich interessante Originalvorrede, Anspruch auf weitgehende Aufmerksamkeit hat. Es sei daran erinnert, dass die „Rappresentazione“ eines der ältesten Beispiele eines bezifferten Basses ist. Die Vorrede von Alaleona enthält alles Wissenswerte über Cavalieri und seine Werke. Eingehende, wenn auch einander widersprechende Beurteilungen der „Rappresentazione“ selbst finden sich bei Ambros (Musikgeschichte), Hugo Goldschmidt (Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert), Schering (Geschichte des Oratoriums), Romain Rolland (Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti) usw.; es kann daher hier von einer ausführlichen Analyse abgesehen werden. Die Neuauflage sei der allgemeinen Beachtung auf das wärmste empfohlen. Dr. Rudolf Cahn-Speyer

329. **Ludwig van Beethoven:** Duett mit zwei obligaten Augengläsern. Sonatensatz für Viola und Violoncello. Für die Ausführung eingerichtet und herausgegeben von Fritz Stein. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. (Mk. 1.50.)

Im 2. Bande der Thayer-Deitersschen Beethoven-Biographie, 2. Auflage, hat der Herausgeber H. Riemann ziemlich ausführlich über diesen, für zwei kurz-sichtige Herren geschriebenen, damals noch ungedruckten Sonatensatz sich ausgesprochen. Mit Recht hat er erkannt, daß ein Teil des Hauptthemas und zwei andere Motive aus Beethovens c-moll Quartett bekannt sind. Jetzt aber, wo diese Ausgabe erschienen ist, erscheint es mir ganz unmöglich, daß er diese ganz offenebare Gelegenheitskomposition über den meines Erachtens ganz herrlichen ersten Satz jenes Quartetts stellt und glauben kann, daß der Sonatensatz später als der Quartettsatz entstanden ist. Ich möchte diesen nicht missen, während meines Erachtens der Sonatensatz, der sicherlich aus der Bonner Zeit des Komponisten stammt, ganz gut von einem Zeitgenossen Beethovens herrühren könnte, trotzdem an seiner Echtheit nicht zu zweifeln ist. Dem Herausgeber verdanken wir die sorgfältig hergestellte und bezeichnete Ausgabe. Er hat die Violoncellstimme offenbar in den hohen Lagen im Violinschlüssel, wie er klingt, veröffentlicht, während Beethoven bekanntlich den Violinschlüssel im Violoncell eine Oktave zu hoch notierte. Ich kenne aber kein Werk, in dem er das Violoncell bis



hinaufgeführt hat; selbst im Tripelkonzert führt er es nur bis zu dem davorliegenden, weit bequemeren a; jedenfalls muß der Herr, für den Beethoven den Violoncellpart geschrieben hat, eine in damaliger Zeit nicht häufige große Technik gehabt haben.

330. **Felix Draeseke:** Suite für zwei Violinen. op. 86. Steingraber Verlag, Leipzig. (Mk. 3.—.)

Es ist lange nicht vorgekommen, daß ein anerkannter Meister sich dazu verstanden hat, ein Werk für zwei Violinen zu schreiben. Von vornherein muß darum diese Suite das größte Interesse erwecken; es ist jedoch nicht leicht, sich für sie zu erwärmen. Bei allem Respekt vor der feinen, geistvollen Arbeit des hochverehrten Tonsetzers wird mancher sich doch an der Sprödigkeit seiner Erfindung stoßen. Am eingänglichsten ist der Mittelsatz, ein langsames Menuett mit frischem Trio; in dem ersten Satz, einem Grave, fesselt die Schönheit des ersten Seitenthemas; im Finale, das gegen den Schluß den Anfang des Grave wiederholt, überwiegt die kontrapunktische Arbeit. Harmonisch bietet diese Suite manches Eigenartige.

331. **M. Ostroglazow:** Sonate pour Violon et Piano. op. 10, No. 1. Verlag: P. Jurgenson, Leipzig und Moskau. (Rbl. 3.50.)

Ein sehr beachtenswertes Werk mit plastischen, vortrefflich verarbeiteten Themen, ohne spezifisch russischen Einschlag, modern, aber doch durchaus im Geiste der Klassiker konzipiert. Ein eigentlicher langsamer Satz fehlt, doch ist im ersten Satz der zweite Hauptgedanke im Zeitmaß Andante gehalten, und ferner dem Finale eine langsame Einleitung vorausgeschickt. Während der zweite, graziös-pikante Scherzosatz sehr knapp gestaltet ist, sind die beiden thematisch miteinander in Verbindung stehenden Ecksätze, namentlich der erste recht ausgedehnt, doch erlahmt das Interesse nicht, weil der Komponist immer etwas und auch in geschmackvoller Form zu sagen weiß. Die Pizzicato-Nachschläge in der Geigenstimme S. 3, 8 und auch 11 sind bei dem vorgeschriebenen Zeitmaß übrigens kaum auszuführen.

332. **Blair Fairchild:** Légende pour Violon et Orchestre. op. 31. Verlag: E. Demets, Paris.

Dieses dankbare, Fritz Kreisler gewidmete Stück trifft gut den Ton der Legende, ohne daß dabei der häufige Taktwechsel als störend empfunden wird. Sehr zu rühmen ist die durchsichtige, klare Instrumentierung, die nie die Solostimme deckt. Sehr hübsch kontrapunktieren zu ihr einzelne Bläserstimmen.

Wilhelm Altmann

333. **Carl Rorich:** „Vater unser“ für Sopran, Alt und neuzeitliche Orgel. op. 39. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 3.50.)

Eine sehr schätzenswerte Arbeit, die allenthalben den gediegenen Musiker verrät und kirchlichen Stils Eigenart wahr, ohne in die altgewohnte Ausdrucksweise zu verfallen. Die zwei Singstimmen, die sich teils in Nachahmungen,

teils in selbständigem Laufe bewegen, bringen das Gebet des Herrn in eindringlicher Melodik zu Gehör. Indem sie teils nebeneinanderlaufen, teils einander überholen, steigern sie die lebendige Wirkung sehr; es ist, als ob zwei Beter sich in brünstigem Flehen zu Gott drängten und in die gleichen Worte den verschiedensten Inhalt legten. Die Orgelstimme ist für eine dreimanualige Orgel mit Jalousieschweller und Crescendowalze geschrieben und paßt sich den Singstimmen in hervorragender Weise ergänzend an. Kontrapunktische Sicherheit verbindet sich mit harmonischem Feingefühl und, was noch mehr ist, mit tiefem, innigem Empfinden. Dabei ist die Komposition auch recht effektiv; besonders die Fuge, die nach dem Erklängen des Fernwerks einsetzt und die Doxologie begleitet, erscheint mir, wie der ganze Schlußteil, von starker Wirkung. Ganz famos ist der Eintritt des Fugenthemas im Pedal wieder vorbereitet und durchgeführt.

334. **A. W. Leupold:** Fünf Lieder für eine Singstimme mit Orgel oder Klavier. op. 10. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 2.—.)

Wer von Liedern in erster Linie Gesangsweisen, natürliches Empfinden und formale Klarheit verlangt, wird an dem vorliegenden Hefte seine Freude haben dürfen. Zwar ist gleich das erste Stück „Gebet“ noch nach moderner Weise gespreizt und durch ungerechtfertigten Tonartwechsel im ruhigen Flusse des Melos unterbrochen, aber schon bei „Ich habe dir mich hingegeben“ hat sich der Komponist selbst gefunden. Choralartig schreitet dieser tiefempfundene Gesang dahin und das Begleitinstrument schmiegt sich eng an. „Der Tod und das Kind“ ist ein wunderschönes Strophenlied, zu dem man den Verfasser beglückwünschen muß. „Morgenlied“ atmet eine beschauliche, geheiligte Freude und „Lobgesang“ ist ein rhapsodisches, reichbewegtes Stück von beachtlicher Wirkung. Bitten möchte man den Komponisten noch, auf richtige Deklamation künftig mehr Wert zu legen. Gerade das neue Strophenlied, dessen Wiederaufkommen so freudig zu begrüßen ist, sollte sich vor dem alten durch gewissenhafte Textdeklamation auszeichnen und gezwungene Bindungen, falsche Betonungen usw. vermeiden. Jedenfalls wird man weiteren Liedern Leupolds mit Interesse entgegensehen. F. A. Geißler

335. **Maurice Ravel:** „Daphnis et Chloé.“ Ballet en 3 Tableaux de Michel Fokine. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (12 Fr.)

Das Sujet, das diesem Werke zugrunde liegt, enthält Vorgänge aus dem Hirtenleben (Anbetung der Gottheit, Liebesszenen, Entführung und Wiedervereinigung) und gibt Gelegenheit zu schönen Bühnenbildern und vielen Tänzen, ist aber in seiner Idee weder neu noch originell. In dem Bestreben, das Ballet als Kunstform auf eine hohe Stufe zu bringen, hat Maurice Ravel den ganzen modernen französischen Ausdrucksapparat aufgeboten und eine Musik geschaffen, die wohl den Vorgängen auf der Bühne erläuternd folgt und sie illustrierend unterstreicht, die aber auch ihre Mängel aufweist. Hier ist unser guter, lieber, alter Dur- und Molldreiklang, weil ganz veraltet, auf den Index gesetzt und fristet nur in versteckten Winkeln ein kümmerliches Dasein. Die Dissonanz beherrscht alles, und zwar in

einem Grade, daß man sich oft fürchtet, das Geschriebene auf dem Klavier erklingen zu lassen. Gewiß ist Stil in dieser Musik, aber einer, der uns nicht allzuviel sagt und keine besondere Freude bereitet. Diese Komponisten geben viel zu viel auf das harmonische Gewebe, die Melodie kommt nicht genug zu ihrem Recht. Sie wollen fortwährend durch die Stimmung wirken. Dadurch erhält die Musik etwas Breiiges und Verschwommenes. Am besten geraten auf dieser Basis noch das Geheimnisvolle und Dämmerige, also im vorliegenden Falle die Verehrung der Natur und der Gottheiten. Die Fülle der wirklich charakteristischen, feinen melodischen Einfälle, die z. B. ein Ballet von Delibes oder Saint-Saëns auszeichnet, sucht man hier vergebens. Selbst die Tänze haben kein besonders charakteristisches Gesicht, überall vermißt man Prägnanz. So kann man sich bei aller Hochachtung vor dem Ernst und der bedeutenden technischen Gewandtheit des Komponisten doch der Meinung nicht verschließen, daß der Musik leider das Beste fehlt. Auch der Chor hat viel mitzuwirken. Er begleitet einen großen Teil der Handlung ohne bestimmte Worte mit sogenannter Brummstimme. Er ist besonders im ersten Teil wie ein Naturinstrument immer mit derselben Melodie und denselben Rhythmen verwendet und schafft auf diese Weise viel stimmungsvolle Momente. Im letzten Teil erhöht sich seine Aufgabe allerdings zu nicht geringer Schwierigkeit.

336. **Walter Niemann:** Schwarzwald-Idyllen für Pianoforte. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (je Mk. 0.80 bis 1.20.)

In 10 kleinen Skizzen versucht der Verfasser die schlichte Poesie des Schwarzwaldes zu schildern. Es ist ihm ganz gut gelungen, trotzdem man sich unter Überschriften wie „Das Büble“ oder „Barfüßle“ auch ebenso gut etwas anderes denken kann. Die Musik gibt sich einfach und natürlich fließend. Die melodische Erfindung ist nicht gerade bedeutend zu nennen, aber das Material ist von kundiger Hand zu so anmutigen Sträußen zusammengebunden, daß man die Stücke als gesunde Hausmusik, im Schwierigkeitsgrade etwa der Mittelstufe entsprechend, wohl empfehlen kann.

337. **Felix Nowowieski:** Slawische Volksszene für gemischten Chor und Orchester (auch mit Klavierbegleitung oder für Orchester allein ausführbar). Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Klavierauszug Mk. 4.—.)

Echt slawisches Leben, das sich ja in den Äußerungen seiner Volksseele so viel feuriger gibt als bei uns, spiegelt sich in dieser Tanzszenen in Text und Musik wieder. Die Musik baut sich auf hübschen, melodischen und rhythmischen Tanzmelodien auf. Der Chorpart ist leicht ausführbar und hat volkstümliches Gepräge. Das Ganze steigert sich, von musikalischem Leben erfüllt, am Schluß zu ausgelassener Lust. Das Werk wird in seiner Art entschieden von großer Wirkung sein.

338. **Georg G. Müller:** Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 3.—.)

Schülerarbeiten ohne Talent, für die sich jedes ernste Wort erübrigt. Emil Thilo

OPER

BASEL: Den bedeutsamen Abschluß der diesjährigen, an verdienten Erfolgen reichen Spielzeit bildete eine Wiedergabe des gesamten „Ring des Nibelungen“, in der sich neben Gottfried Becker, unserm hervorragenden Orchesterleiter, namentlich Else Kronacher als Brünnhilde, Paul Maier (Siegfried) und Lola Stein als Vertreterin der Altpartien hervortaten. Die Regie (Hans Liman) arbeitete mit den gegebenen, noch immer nicht völlig genügenden Mitteln mit Auszeichnung, so daß eine große, nachhaltige Wirkung nicht ausbleiben konnte, um so weniger als der neugegründete und erfreulich rasch aufblühende „Richard Wagnerverein“ durch orientierende Vorträge in verdienstvoller Weise zum Verständnis der Werke beitrug.

Gebhard Reiner

KÖLN: Vom letzten Teile der Opernhauseisaison ist zunächst noch nachzutragen, daß als Neuheit Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“ einen sehr lebhaften Darstellungserfolg fand, während die stilistische Eigenart der dem überwundenen Verismo allzu kraß huldigenden Oper ein wirkliches Interesse an dem Werke an sich hier gar nicht erst hat aufkommen lassen. Als Dirigent und als Regisseur haben Walter Gaertner und Hans Islaub geradezu Glänzendes geleistet, und zu Modest Menzinsky, der als Gennaro eine gesangsdramatisch ungemein packende Gestaltung schuf, gesellten sich Frida Felser und Tilmann Liszewsky als ausgezeichnete Repräsentanten der Maliella sowie des Rafaele. — Der im besten Sinne sehr interessante russische Baritonist George Baklanoff steigerte seinen mit dem Rigoletto als Gast erzielten starken Erfolg zu einem enthusiastischen, und zwar durchaus berechtigten, als er durch seinen gesanglich wie schauspielerisch grandios ausgestalteten Gounodischen Mephisto den Opernfreunden eine Überraschung angenehmster Art darbot. — Die Opernfestspiele des Vereins zur Veranstaltung von Festspielen entfernen sich immer weiter von ihrer sie einzig und allein legitimierenden Aufgabe, in künstlerisch möglichst vollendeter Form Außergewöhnliches zu bringen, also nicht Werke, die immerfort auf dem Spielplan aller großen und kleinen Opernbühnen stehen. Anstatt einer selten gehörten alten Oper von Bedeutung, anstatt einer Interesse heischenden Novität oder etwa des Auftretens einer ausländischen Operngesellschaft von Namen, prangten Werte des ältesten eisernen Bestandes, Wagners „Nibelungen“-Tetralogie, „Figaros Hochzeit“ und „Die Meistersinger“ auf dem Festspielprogramm, und zwar in einer das für gewöhnlich bei unserer Oper Übliche nur in wenigen Teilen überholenden solistischen Besetzung. Dabei hat man in sechs Festspieljahren das Mozartsche Werk viermal, die „Meistersinger“ gar fünfmal gehört, in der Wintersaison aber natürlich auch. Und gerade die Wagner-Werke finden in Köln seit längeren Jahren im Saisonspielplan eine besonders gute Wiedergabe. Dann walteten an fünf von sechs Abenden einheimische Dirigenten an der Spitze des Orchesters. Gustav Brecher leitete den

„Ring“, Fritz Steinbach wiederum „Figaros Hochzeit“. Einziger Gastdirigent war Leo Blech, dem man eine wundervolle Auslegung der „Meistersinger“-Partitur und glücklichste Anregung der Sänger dankte. Das Auditorium bereitete Blech lang andauernde stürmische Ovationen. Von Solisten sind mit Auszeichnung zu nennen Fritz Feinhals (Wotan), Karl Braun (Fasolt, Hagen), Karl Jörn (eingesprungen: Siegmund, Stolzing), Theodor Lattermann (Hunding), Josef Geis (Beckmesser), Frida Hempel (Rheintöchter, Susanna), Wanda Achsel (Freya, Walküre), Ottilie Metzger (Erda, Waltraute, Norne, Rheintöchter), Maria Götze (Fricka), Edith Walker (Brünnhilde), Berta Morena (Sieglinde), Margarete Siems (Walküre, Waldvogel, Gräfin), Minnie Nast (Eva). Hubert Leuer zeigte sich, obwohl vielversprechend, noch durchaus nicht reif für den Siegfried, während Fritz Weidemann als Sachs nach den verschiedensten Richtungen stark enttäuschte.

Paul Hiller

LEIPZIG: Wer den musikalischen Goldschmied der neuitalienischen Buffooper („Die neugierigen Frauen“, „Die vier Grobiane“), Ermanno Wolf-Ferrari, als eine der schönsten Hoffnungen unserer modernen Lustspieloper lieb gewann, schied trotz oder gerade wegen des lauten Publikumserfolges mit Bedauern aus der Leipziger Erstaufführung seiner dreikaktigen Oper „Der Schmuck der Madonna“. Denn der Ehrgeiz nach äußerem Erfolg ließ ihn zu einem anderen werden: Heil Verismo, heil Meyerbeer, heil die große Oper! Heil ihrer Kreuzung, die den großen äußeren Erfolg mit Sicherheit bedingt, da der nötige Operetteneinschlag belebend dazutritt. Denn Stilgemisch ist Trumpf. Da ist Meyerbeer in dem effektvollen Wunderbau gegen einanderspielender Orchester, in der kraß und schematisch gegensätzlichen Anlage — hie Volkslärm, hie lyrisches Intermezzo, hie Timm Krögers „Sturm und Stille“ — des ersten Aktes. Da wird auf gewöhnlichste Operetteninstinkte spekuliert, in dem im Orchester von Meyerbeer kommandierten Zweikampf zwischen Maliella und Rafaele des ersten, in der Orgie in der Höhle der Camorra des dritten Aktes. Da wird von Maliella ein bißchen Salome gespielt, die zwar nicht den Kopf des Jochanaan, doch den Schmuck der Madonna haben will. Da ist unverfälschter Verismo in dem brutalen Leidenschaftston menschlichen Hassens. Allein, der alte und feine Wolf-Ferrari ist, was man leicht darüber vergißt, doch noch da. Seine melodisch blühenden und warmherzigen Töne verklären zunächst alles, was den weichherzigen braven jungen Schmied Gennaro angeht. Die auch seinen Tod visionär begleitende reizende ¹²Serenade aus dem ersten Akt, die wundervollen Nachtstimmungen und Fernchöre des zweiten, das Gebet zur Madonna des ersten Aktes, die reizende und pikante Unterhaltungsmusik der leider sehr undramatisch auch als zweite Zwischenaktsmusik verwandten Serenade Rafaeles, das zum Abschiedsgesang des Todwunden erhobene wundervolle Duett zwischen Gennaro und seiner Mutter, das sind doch Parteen, die auch in dem Filigran ihres Satzes echt Wolf-Ferrari'sches Gepräge zeigen. Deutscher war er ja trotz seines etwas bachi-

sierenden „Neuen Lebens“ so wenig ganz wie Italiener. Hier will er Vollblutitaliener sein und kann sich daher in Italianismen und Melismen aus dem Schatz italienischer Volksmusik, neapolitanischer Barcarolen und Serenaden nicht genug tun. Allein, man glaubt's ihm nicht recht, denn der Vollblutitaliener muß sich nicht erst wie er zügellose Sinnlichkeit aufpeitschen, und als Temperamentsmusiker hat sich uns grade der Lyriker Wolf-Ferrari nie entdeckt. So ist uns mit seinem „Schmuck der Madonna“ kein neues „Tiefeland“, ja vielleicht kaum ein neuer „A basso Porto“ Spinelli's oder „A Santa Lucia“ Tasca's, geschweige denn eine neapolitanische Abart von Bizet's „Carmen“ beschert. An der mit Ausnahme des abstoßenden dritten Akts ausgezeichneten Aufnahme der glänzenden Schauoper verdarb manches die vielfach eigenmächtig und grundlos Wolf-Ferrari's kluge Regievorschriften bei Seite setzende Regie Dr. Lerts. Wir müssen uns wohl schon heute damit abfinden, daß die Opernregie seit dem Scheiden des unvergleichlich geschmackvolleren und feiner gebildeten Dr. Loewenfeld einem unverkennbaren Rückgang und Abstieg ins Provinziell-Effektsüchtige entgegengeht. Dr. Lerts Regie geht, vielfach auf Kosten aller Illusion und Natürlichkeit, einzig vom Äußerlich-Malerischen aus. Sie will, was schon der erste Akt des „Lobetanz“ bewies, auffallen, Besonderes bieten. Das wäre ganz schön, wenn die Phantasie ihr nicht, wie bei Wolf-Ferrari, oft auf Kosten sachlicher Richtigkeit durchginge. Mit der Verlegung der Handlung aus der klassischen Blütezeit der Camorra unter Ferdinand II. von Neapel (etwa 1850) in die Gegenwart landete man mit der Kostümierung des Volkes (erster Akt) in dem mondänen und völlig unitalienischen Straßenpublikum eines internationalen großen Badeortes, der sich zum Spaß einmal italienisch maskiert zu haben schien. Hochelegante Straßentoiletten der Damen, herrliche Federhüte, enge Röcke, weiße Beinkleider der Herren, Stroh Hüte, doch kein Kopfputz, keine Fächer, keine „schäbige Volkseleganz“ Wolf-Ferrari's. Und doch spielt dieser Akt vor des Schmieds Hause, also in einem Volksviertel Neapels! Mit der Verlegung seines Schauplatzes in eine enge Seitengasse geriet man in die Architektur einer ebenso unitalienischen Rathausvorhalle. Die burgartige Rückseite von Gennaro's Hause, der gelbgrüne Mondschein der Gartenszene des zweiten Akts vollends war ebenfalls aller Natur entfremdet. Glänzend und selbständig in der Darstellung war die kleine, katzenartig geschmeidige Maliella Frl. Sandens, echt italienisch in Maske und Spiel die Episodenfigur des ängstlichen Schreiberleins Biaso (Herr Schönleber), glänzend in Wohllaut und echt italienischem rhythmischen Elan das Orchester unter Egon Pollak, der das zweite Intermezzo wiederholen mußte. Im Kostüm unitalienisch, aber gesänglich sehr gut der Gennaro Herrn Jägers, der ritterliche und prahlerisch-gespreizte, doch wohl etwas gefühlsschwere Rafaele unseres uns leider nicht mehr lange angehörenden Heldenbariton Herrn Buers und die fein und rührend angelegte alte Carmela Frau Grimm-Mittelmanns, der schönsten Altstimme unserer Bühne, die wir leider jetzt nach Köln verlieren

müssen. Unglücklicherweise sind der kurz vor Beginn der Sommerferien herausgebrachten Oper die Wiederholungen vorläufig abgeschnitten. In der ersten gastierte der für Buers in Aussicht genommene Herr Max Klein von der Berliner Kurfürstenoper. — Ein Doppelgastspiel John Forsell's von der Stockholmer Hofoper als Don Juan und Fliegender Holländer ließ uns einen hervorragenden Sänger und geistreichen Darsteller, dazu eine herrliche Bühnenerscheinung begrüßen. Enthusiastische Zustimmung erregte namentlich sein Don Juan. Da war seine bis zum kaltherzigen, brutalen Egoismus gesteigerte kühle Art ganz am Platz, und es kam eine Leistung zustande, die vielleicht stärkeren romanischen Geistes voll war, wie der für unsere Zeit wohl klassische Don Juan d'Andrades. Sein Holländer vermochte schwerer zu erwärmen. In ihm war ausschließlich und bis zum leisen Hauch des Süßlichen und Weichlichen der resignierende Elegiker betont. So fehlte ihm nicht nur das Dämonische, Hohevolle, mit Gott und der Welt Zerfallene, sondern auch der tiefe mit-schwingende Schmerz in der gesänglichen Färbung. Die Gestalt war unter stärkster Betonung des Leidens, der Müdigkeit bis in die sparsamen Gesten streng und herb stilisiert, die Empfindungen allzu starr und gleichförmig gebunden und nur an den mit feinstem Geschmack auf den Grundton abgestimmten Höhepunkten („Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!“, Schlußszene) auch wirklich durch echte und tiefe Herzenstöne erwärmt. Die durchaus eigene, aber in Wagners Sinn wohl kaum zu rechtfertigende Auffassung des Holländers als eines müden Ahasverus aller Meere fand langsame, aber dann dank der herrlichen, rein gesänglichen Leistung enthusiastische Zustimmung des wunderlicherweise — wie so oft in letzter Zeit — nicht vollbesetzten Hauses. — Mit einer Wagner-Woche verabschiedete sich nach zweijähriger Tätigkeit unser ans Frankfurter Opernhaus berufener erster Kapellmeister Egon Pollak. Man sieht ihn mit tiefstem Bedauern scheiden, und es darf schon heute ausgesprochen werden, daß es den schwersten Fehler der Leipziger Oper bedeutet, diesen Künstler damals nicht mit allen Mitteln gehalten zu haben, einen Künstler, in dem der eminente Orchesterführer und der bescheidene vornehme Mensch sich zu selten harmonischem Bunde einen. Leipzig, das ihn von Bremen herüberholte, besaß in ihm einen Opernchef, der in der Mozartdirektion so fein und bedeutend war, wie in der Wagner- und Straußinterpretation. Kennzeichen seiner Art waren souveräne Ruhe und Überlegenheit, Gesundheit, Warmblütigkeit, Temperament und eine prachthafte kernhafte Rhythmik.

Dr. Walter Niemann

KONZERT

ALTENBURG: In den vier Abonnementskonzerten der Hofkapelle des verflossenen Winters, denen am Schluß noch ein Volkssymphoniekonzert folgte, hörte man von Solisten im Gesang: Minnie Nast, Elisabeth Boehm-van Endert, Alfred Kase und Paul Papsdorf; Violine: Adolf Schiering; Viola alta: Hans Meyer; Harfe: Christine

Meyer; Cello: Astère Bogaert; Klavier: Otto Enke. An größeren Werken kamen zur Ausführung: Beethovens „Eroica“ und „Leonoren“-Ouvertüre No. 3, Haydns D-dur No. 2, Mozarts Konzert für Harfe und Flöte (Flöte Herr Herbert), Bruckners „Romantische“, Brahms' F-dur und Schumanns „Rheinische“; von Wagner die Vorspiele zu „Parsifal“ und „Meistersinger“, sowie „Karfreitagszauber“, Sibelius' Canzonetta und Valse romantique, Liszts „Préludes“, Fritz Theils symphonische Dichtung „König Lear“, dann ein Scherzo von Erwin Lendvai und „Pippa tanzt“ von Richard Mors; ferner eine Suite für Viola alta mit Streichorchester von Bach, das Violinkonzert von Tschaiowsky, Svendsens Cellokonzert und ein Klavierkonzert von Saint-Saëns. Im 2. Konzert wirkte der Leipziger Lehrer-gesangsverein (230 Sänger) unter Hans Sitt mit, der einen bedeutenden künstlerischen Erfolg mit Chorwerken von Blumner, Sitt, Wagner, Isaac, Schubert, J. Schwartz, Kremser und K. Zöllner errang. — In der Künstlerklausur dirigierten in den sieben Konzerten Dr. Georg Göhler, Hans Sitt, Karl Greschler; als Solisten traten auf im Gesang: Olga de la Bruyère, Mizzi Marx, Else Siegel, Paul Papsdorf, Fritz Plachke und das Berliner Vokalquartett (Eva Leßmann, Martha Stapelfeldt, R. Fischer, E. Brieger); Violine: A. Schiering; Cello: A. Bogaert; Klavier: Karl Hahn, Alfred Hoehn, Fritz Lindemann. Von größeren symphonischen Werken seien erwähnt: Symphonie Es-dur von A. Borodin, Beethovens Achte, Haydns B-dur, F. Berwalds Symphonie singulière, „Tasso“ von Liszt; dann das Violinkonzert a-moll von Dvořák, Cellokonzert von Saint-Saëns, Klavierkonzert d-moll von Rubinstein und die Streicherserenade F-dur von Volkmann. Oscar Ehrlich

BASEL: Eine Konzertveranstaltung gemeinsamen Charakters, welche die Orchester von Basel, Bern, Zürich und Freiburg i. Br. unter Fritz Brun zur Interpretation mehrerer größerer Orchesterwerke vereinigte, bildete die glückliche Krönung der obligaten Symphoniekonzerte. — Groß und stimmungsvoll bot der Basler Gesangsverein in seinen Frühjahrsaufführungen Bachs Matthäuspassion, dessen unvergleichliche Chöre unter Leitung Hermann Suters eine wohlklingende, oft bis zu erschreckender Realistik gesteigerte Wiedergabe erfuhren, während die Choräle, namentlich nach der Seite der Dynamik, fast ungewohnt reiche Differenzierung zeigten. Das Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft, Adolf Hamm (Orgel) und S. E. Breil (Klavier) boten zusammen mit A. Noordewier-Reddingius, Maria Philippi, Willy Schmidt, Hendrik C. van Oort und Heinrich Nahm, deren Ausführung der Solopartien der hervorragenden Chorleistung durchaus adäquat gestaltet war, eine in sich geschlossene, harmonische Aufführung von tiefer, nachhaltiger Wirkung. Genüsse seltener Art vermittelte das „Weltliche Konzert“, das neben der Hochzeitskantate „O holder Tag, erwünschte Zeit“ für Sopran (A. Noordewier) den köstlichen „Streit zwischen Phoebus und Pan“ brachte, in dem sich neben den Solisten der Passion namentlich Hans Ernst in der Partie des „Midas“ auszeichnete. Gebhard Reiner

XI. 21.

BROMBERG: Max Reger feierte als glänzender Führer der ausgezeichneten Meininger Hofkapelle Triumphe; die „Eroica“ und seine wundervollen Hiller-Variationen waren hochbedeutsame Erlebnisse für uns. — Eisenhauer-Abonnement: Das Russische Trio (Tschaiowsky a-moll); Frédéric Lamond, der die Appassionata mit unerhörter Größe und Vollkommenheit nachschuf, dessen herbe Männlichkeit aber doch nicht für alles paßt; Hertha Dehmlow, nicht besonders disponiert, brachte Walter Meyer-Radon, einen recht interessanten Pianisten mit; Claire Dux, die in ihrer Vaterstadt wohlverdiente Triumphe feierte. — Die „Singakademie“ (Arnold Schattschneider) veranstaltete zwei nicht sehr interessierende Komponistenabende (Philipp Scharwenka und Hugo Kaun). Ferner bestritt sie aus eigenen Kräften Bruch: „Wessobrunner Gebet“ (ein echter Bruch: zuerst entschieden bedeutend, dann wirkungslos zerflatternd); Georg Schumanns „Sehnsucht“ (im einzelnen bestrickend schön, als Ganzes physiognomielos); Max Marschalls „Sturmlied“ (wertvolle Neuheit; geistreich und kraftvoll). Darauf gab es noch die „Neunte“. Den Dank aller Liszt-Verehrer erwarb sich die „Singakademie“ durch Aufführung der „Heiligen Elisabeth“. — Arnold Mendelssohns „Pandora“, nicht uninteressant, wurde in guter Ausführung durch die „Liedertafel“ unter Niepel geboten. — Die Kammermusikvereinigung des Konservatoriums, deren Mitwirkende beständig wechseln, gab einige gut besuchte Abende. — Ein Liederabend Paula Weinbaums hatte großen Erfolg.

Willi Wellmann

BRÜSSEL: Ein Extra-Ysaye-Konzert hatte eine enorme Menschenmenge herbeigelockt — galt es doch, den Meister selbst zu hören. Ysaye hatte noch den unübertrefflichen Casals mitgebracht, und so gingen die Wogen der Begeisterung hoch. Beide spielten zuerst ein Duo von Saint-Saëns „Muse und Poet“ und dann das Doppelkonzert von Brahms; Casals allein das Haydn'sche Konzert. Der sehr tüchtige hiesige Kapellmeister Rasse dirigierte das Concerto grosso No. 17 von Händel und als Novität „Iberia“ von Debussy, die aber eine direkte und verdiente Abweisung von seiten des Publikums erfuhr. Felix Welcker

BÜCKEBURG: Schwedisches Musikfest. Die Musikfeste fangen an Modeseuche zu werden, und uns bleibt nichts weiter übrig, als die Mode mitzumachen. Dem Schwedischen Musikfest in Bückeburg gebe ich aber deshalb den Vorzug, vor so manchen anderen Musikfesten, weil ihm nicht nur die Aufgabe zufiel, gelegentlich einmal schöne Musik zu machen, sondern weil sein Beginnen und sein Gelingen eine Kulturaufgabe bedeutete. Wer will es leugnen, daß Komponisten, wie W. Stenhammar, dessen a-moll Quartett von Marteau und seinen Genossen geradezu ideal schön in technischer und tonlicher Beziehung gespielt wurde, oder ein Tondichter in des Wortes wahrster Bedeutung, wie Hugo Alfvén, in Deutschland noch nicht die gebührende Anerkennung und Beachtung gefunden haben? Des letzteren symphonische Dichtung „Sage aus den Schären“ dürfte bei so vorzüglicher Wiedergabe, wie durch das Phil-

12

harmonische Orchester aus Dortmund im Verein mit der Bückeburger Hofkapelle, in jedem Konzertsaal eine warme Aufnahme finden. Die beiden genannten Komponisten zeichnen sich durch eine eigentlich naive Erfindung aus, die trotz ihrer Schlichtheit aber, oder vielleicht auch gerade deshalb, einen eigenen wunderbaren Reiz ausübt. Die Symphonie Singulière von Franz Berwald, die bereits 1845 komponiert wurde, war ein interessantes Dokument eines Musikers, der seiner Zeit voraus war. Henri Marteau hatte einen großen Erfolg mit der Wiedergabe von zwei Sätzen aus dem 3. Violinkonzert von Tor Aulin. In Gemeinschaft mit der Pianistin Ellen Saatweber-Schlieper spielte Marteau eine Sonate von Peterson-Berger, die durch des großen Geigers Kunst sehr gewann. Wohl das Hauptinteresse erweckte John Forsell, der in Liedern und Balladen seines Heimatlandes Gelegenheit fand, seine herrliche Stimme und seine künstlerische Intelligenz zu zeigen. Anna Ruth Sahla lagen besonders die im Volkston gehaltenen schwedischen Lieder. Hofkapellmeister Prof. Sahla war ein temperamentvoller und umsichtiger Orchesterleiter. Der schwedische Studentenchor „O. D.“ aus Upsala feierte wahre Triumphe unter der Leitung von Hugo Alfvén. Gutgebildete frische Stimmen, scharf ausgeprägtes rhythmisches Gefühl, und ein Muster an Ausdauer und Kraft waren die Vorzüge des „O. D.“

W. F. Borsche

COBLENZ: Unsere Konzertsaison stand im Anfang im Zeichen Liszts. Nachdem Organist Ritter vorher seinen Zyklus von fünf Orgelkonzerten, den er im Sommer abhielt, mit Kompositionen von ihm abgeschlossen hatte, führte Willem Kes im 1. Abonnementskonzert „Die heilige Elisabeth“ auf. Frä. Ohlhoff führte sich in der Titelrolle mit ihrem wohlklingenden Sopran gut ein; Ida Kuhl-Dahlmann schnitt in der weniger dankbaren Landgräfinpartie vorteilhaft ab; den Landgraf sang Herr Troitsch markig; Rühmliches leisteten Chor und Orchester. Dieses tat sich im 2. Konzert im „Heldenleben“ von Strauß noch mehr hervor; Delius' englische Rhapsodie „Brigg fair“ sind harmlos klingende Variationen und bildeten den Anfang dieses Konzerts, das noch Schillings' effektvolles „Hochzeitslied“ enthielt. Der mitwirkende Geiger Willy Heß trug Bruch's cis-moll Phantasie vor, die sich durch alte, flüssige Gedanken des Komponisten charakterisiert, während wir das bekannte Rondo capriccio von Saint-Saëns von anderen Virtuosen schon brillanter gehört haben. Das 3. Konzert brachte zu Ehren des Geheimrates Wegeler die „Missa solemnis“. Der Name Wegeler spielt in den Bonner Jugendjahren Beethovens eine ziemliche Rolle. Unser Kunstmäzen Geheimer Kommerzienrat Wegeler hat sich in früheren Jahren durch eine hochherzige Stiftung ein bleibendes Andenken um die Coblenzer Musikverhältnisse erworben, daß er jedes Jahr 100 Freikarten zu den sechs Konzerten des Musikinstitutes musikverständigen Schülern der höheren Bildungsanstalten zur Verfügung stellt; neuerdings vergrößerte er dieses Geschenk, indem er 100 000 Mk. spendete, dessen Zinsen zur Aufführung kostspieliger Werke verwandt werden sollen. Jedenfalls hat Coblenz Grund genug, stolz zu sein,

einen solchen Ehrenbürger zu besitzen. Die Aufführung der „Großen Messe“ unter Kes' Leitung mit dem Solistenquartett Noordewier, Bergh, Tyssen, Denys war vortrefflich. Daran schloß sich das 4. Konzert mit Kompositionen von Saint-Saëns (g-moll Klavierkonzert, von Emma Koch fein vorgetragen), Debussy's bizarres Stück „La demoiselle élue“, Duett aus der Oper „Le roi d'Ys“ von Lalo, „Meistersinger“-Vorspiel und Schuberts „Unvollendete“. Dem Andenken Mahlers war das 5. Konzert gewidmet mit seiner D-dur Symphonie. Brahms' „Deutsches Requiem“ hinterließ am selben Abend einen unvergeßlichen Eindruck. Mit dem hier seit 25 Jahren nicht mehr aufgeführten „Paulus“ von Mendelssohn, in dem die Damen Brügelmann, Wolter, die Herren Senius, Fenten und Ritter (Orgel) als Solisten walteten, beschloß Kes seine Konzertsaison. Außerdem führte er in sechs Volkskonzerten sämtliche neun Symphonien Beethovens und kurze Orchesterwerke von Smetana, Gounod, Wagner, Brahms, Berlioz u. A. Mit Unterstützung von Vokal- und Instrumentalvirtuosen auf. Zwischen diesen Konzerten hörten wir das Brüsseler Streichquartett, das Frankfurter Vokal-Quartett und das Klingler-Quartett. Sonst gaben noch Lambrino einen Klavierabend, Friedberg-Sagebiel einen Sonatenabend, und unsere Männergesangsvereine wetteiferten in Konzerten mit abwechslungsreichen Männerchören alter und neuer Komponisten.

Eques

COBURG: Den Bestrebungen zur Verfeinerung des musikalischen Geschmacks stehen als die größten Feinde die Tingeltangel und die sich immer mehr ausbreitenden Kinematographen entgegen. Das Publikum, das sonst bei guten Opern zumeist die Galerien der Theater füllte, sitzt jetzt in den Kinos und läßt sich einen Nervenkitzel bei Schauerkomödie und Grammophonmusik bereiten. Hier in Coburg bestehen bereits drei solcher Institute, deren Vorstellungen immer bei ausverkauften Häusern vor sich gehen sollen. Solchen Erscheinungen steht die Kunst machtlos gegenüber. Da helfen keine Symphoniekonzerte mit klassischen Programmen, deren zwei unter der feinfühligsten und feinsinnigsten Leitung von Hofkapellmeister Lorenz stattfanden; da erweisen sich Kammermusik-Abende und Matineen, wie sie die Triovereinigung Natterer-Bassewitz-Schlemmüller veranstaltete, erfolglos, und auch Vereinsaufführungen von Oratorien und Requiems finden nicht die Aufnahme, die allein die Namen der Komponisten fordern. Rühmende Anerkennung verdient der Ernst-Albert-Oratorienverein, der unter der Führung von Alfred Lorenz mit Brahms' „Deutschem Requiem“ und mit Händels „Saul“ in Chrysanders Neugestaltung an die Öffentlichkeit trat, im ersten Falle in Gemeinschaft mit dem Sonneberger Singverein. Der Sängerkranz erntete mit einer Wiederholung von Hegars „Manasse“ große Lorbeeren, und der Lehrergesangsverein und der Kirchenchor sorgen für Einstudierung guter Männer- und Knabenchöre.

Reinhold Benkert

FREIBURG i. Br.: Im Mittelpunkt des hiesigen Musiklebens standen auch in dieser Saison die Symphoniekonzerte des städtischen Or-

chesters, von denen sechs im Theater, drei als Volkskonzerte in der Kunst- und Festhalle gegeben wurden. Das 1. galt dem Andenken Liszts und brachte des Meisters „Orpheus“, das Klavierkonzert Es-dur mit dem vorzüglichen Pianisten Alfred Cortot aus Paris als Gast, und die Dante-Symphonie, das 2., ausschließlich Beethoven gewidmet, die Ouvertüre op. 115 „Namensfeier“, und die Siebente Symphonie; Felix Berber spielte mit bekannter Meisterschaft die beiden Romanzen in F- und G-dur, sowie das Konzert. Im 3. Abend hatten zeitgenössische Tondichter das Wort: Max Reger mit seiner Serenade op. 95, deren Andante semplice am meisten ansprach; Max Schillings mit seinem sehr sentimental gehaltenen „Zwiesgespräch“, um dessen Wiedergabe sich Hugo Becker und der hiesige Konzertmeister Kleitz verdient machten; des einheimischen Komponisten Julius Weismann „Tanzphantasieen“ erzielten nur einen Achtungserfolg; das Hauptinteresse nahm Strauß' „Don Quixote“ (mit Hugo Becker am Cello) in Anspruch. Humperdincks geistreiches Tongemälde „Maurische Rhapsodie“ und Gustav Mahlers gigantische Fünfte Symphonie waren die Darbietungen des 4. Abends, an dem außerdem Fritz Vogelstrom aus Mannheim mit schöner, gut geschulter Stimme das Preislied aus den „Meistersingern“, sowie Straußs Lieder sang. Für das 5. Konzert hatte man neben Beethovens Egmont-Ouvertüre die Neunte Symphonie in Aussicht genommen; Chor wie Solisten zeigten sich aber den Anforderungen des 4. Satzes nicht gewachsen; Felix Senius brachte den Liederkreis „An die ferne Geliebte“ in trefflicher Auffassung zu Gehör. Einen prächtigen Abschluß fanden die Abonnementskonzerte mit Bachs D-dur Suite und Brahms' „Zweiter“. Tilly Koenen erfreute durch den empfindungsvollen Vortrag Bachscher und Händelscher Arien. In die Leitung dieser, wie auch der drei Volkskonzerte, in denen Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert und Schumann vertreten waren, teilten sich die beiden städtischen Kapellmeister Starke und Munter. — Der Oratorienverein unter Carl Beines führte am Karfreitag Bachs Matthäus-Passion auf; der Chor leistete Gutes, die Solisten, das Berliner Oratorienquartett, konnten nur zum Teil befriedigen; eine Aufführung von Haydns „Schöpfung“ ist im Mai vor sich gegangen. — Aus der Fülle der Künstlerkonzerte im Paulus-Saal ragten die Darbietungen Burmesters, Edith von Voigtlaenders, Szigetis, des Sevöik- und des Klingler-Quartetts besonders hervor.

Carl Kietzmann

GIESSEN: Der Gießener Konzertverein brachte in seinem 121. Konzertjahr einige Neuerungen, deren Bewährung für das Konzertleben einer kleinen Stadt abzuwarten ist. Neben den üblichen drei Kammermusik-Abenden, die man in dankenswerter Weise in dem für solche Musik vorzüglich geeigneten Saale des Gesellschaftsvereins gab, — das Trio Trautmann-Rebner-Hegar bewährte sich in einer Reihe alter berühmter klassischer Sachen, das Rebner-Quartett brachte César Franck, Mozart und Sgambati meisterlich heraus, ganz besonders das Francksche f-moll Quintett mit Trautmann am Klavier; Maximilian Troitzsch sowie Otto Semper steuerten schöne Liedergaben bei —

gab es diesmal auch wieder drei reine Solistenkonzerte: Tilly Cahnbley-Hinken erfreute mit ihrem glockenreinen Sopran besonders in Liedern von Schubert, Schumann, Liszt, Cornelius und hübschen modernen Kleinigkeiten von Cahnbley, H. van Eyken, Reger und Pfützer; mit Brahms vermochte sie mich nicht zu erwärmen. Ellen Saatweber-Schlieper hatte die Begleitung übernommen und trug einige Soli bei, vermochte aber den ihr vorausgegangenen Ruf in diesen weniger zu rechtfertigen. Einen vortrefflichen und höchst genußreichen Abend brachten uns Frederic Lamond und Joseph Szigeti; ersterer begeisterte uns mit Beethoven, Chopin und einigen kleineren Sachen, darunter Schubert-Tausigs unverwundlicher Marche militaire — letzterer erspielte sich mit Corelli, Lalo, Paganini, Wieniawski und vor allem mit Schuberts Ave Maria einen vollen, warmen Erfolg. Das Ehepaar Senius bestritt im wesentlichen die Kosten des dritten Solistenabends, unterstützt von Georg Wille, dem trefflichen Dresdener Cellisten, — vortreffliche Künstler und doch ohne inneres starkes Erleben und Mitreißen. Als Liszt-Feier brachte der Verein zusammen mit dem Akademischen Gesangsverein Gießen und dem verstärkten Frankfurter Palmengartenorchester des Meisters „Faust“-Symphonie und den 13. Psalm. Ausgezeichnet war der Solist des Abends: Ejnar Forchhammer, ein ganz echter, warmblütiger Sänger, der zu Herzen zu singen weiß. Chor, Orchester und Dirigent bewährten sich von neuem, so sehr der ungeeignete Raum (das Stadttheater) manches beeinträchtigte; es fehlt eben noch immer an dem ersehnten guten Konzertsaal. Auch die Szenen aus „Parsifal“, die uns der Hauptchorabend bescherte, litten unter der Ungunst der räumlichen Verhältnisse; für einen so umfangreichen Tonkörper ist unser schönes Stadttheater nicht der richtige Raum. Chor, Orchester, Solisten und vor allem der Dirigent taten ihre volle Schuldigkeit, aber die Akustik verschlang eben leider doch manches. — Einen ganz hervorragenden Genuß brachten uns die Meininger unter Max Regers Leitung mit seiner Lustspielouvertüre, seinen Hillervariationen, Schuberts Rosamundenmusik und vor allem mit Brahms' Vierte Symphonie. Klar, plastisch, weich und duftig, mächtig und zart in allen Schattierungen bewährte sich dies Orchester unter diesem Dirigenten. — Den Beschluß machte der Dessoff'sche Frauenchor mit einer Reihe geistlicher Stücke von Hasse, Sweelinck, Bach, Brahms, Schubert und Reger. Der Chor ist ganz ausgezeichnet. — Der Theaterverein brachte drei Opernabende, das Kronbauersche Quartett treffliche Männerchöre, unterstützt von Frau Burk-Berger aus München.

Dr. Spohr

GÖRLITZ: In dem Musikleben unserer Stadt während der Saison 1911/12 sind zwei bemerkenswerte Ereignisse zu verzeichnen: die Gründung der Görlitzer Chorvereinigung und der Dirigentenwechsel in der Stadtkapelle. Jene ist der Erfolg des letzten Schlesischen Musikfestes. Zu diesem wurde der hiesige Chor (Singakademie, Philharmonie, Hellwig'scher Gesangsverein und Lehrergesangsverein) herangebildet in den Vorproben durch den Berliner Domchorleiter Professor Rüdel, und der Erfolg war

ein so erfreulicher, daß der Wunsch laut wurde, diese Vorbereitung unter der straffen Zucht Rüdels möchte auch in Zukunft eintreten. Um nun die vier hiesigen genannten Chorvereine auch in der Zwischenzeit organisch zusammen zu halten, wurde die Görlitzer Chorvereinigung gegründet und ihr als Haupt Prof. Rüdel gesetzt. Trotzdem gaben die Vereine ihre Selbständigkeit nicht auf, sondern veranstalteten jederein Konzert für sich in diesem Winter. Am 3. März d. J. trat die Görlitzer Chorvereinigung zum erstenmal an die Öffentlichkeit mit einem a-cappella-Konzert, das als hervorstechendste Komponisten-Namen verzeichnete: Richard Wagner, Palestrina, Seb. Bach, Georg Schumann, Ludwig Thuille, Wilhelm Berger. Das Wagnis, die 450 Damen und Herren (von denen nur die wenigsten im a-cappella-Gesang geübt waren) ohne ein sie stützendes Orchester singen zu lassen, glückte über Erwarten, so daß der Erfolg ein sehr befriedigender und für das Unternehmen aufmunternder war. Das zweite Konzert folgte am 28. April und brachte Mendelssohns 114. Psalm und Sgambati's interessantes und wirkungsvoll aufgebautes Requiem; beide Werke mit Orchester (letzteres noch mit Orgel). Nach diesen beiden Aufführungen wäre es nur zu wünschen, daß die Chorvereinigung bestehen bleiben möge, um auf diesem Gebiet eine Gesundung der musikalischen Verhältnisse unserer Stadt herbeizuführen. — Das zweite bedeutungsvolle Ereignis bildet, wie schon angedeutet, der Wechsel im Dirigentenamt des Stadtorchesters. Musikdirektor Jüttner, der vier Jahre das Orchester leitete, legte sein Amt nieder, und der Magistrat schrieb die Stelle von neuem aus. Drei Probedirigenten wurden zu Gastkonzerten hierher berufen: Dr. Mennicke aus Trier, Leonid Kreutzer aus Charlottenburg und Arnold Schattschneider aus Bromberg. Alle drei erwiesen sich als vortreffliche Musiker und begabte Orchesterdirigenten, was von den beiden letzteren besonders zu behaupten war. Eine Wahl ist noch nicht erfolgt. — Was nun die große Reihe der übrigen Konzerte des verflossenen Winterhalbjahres betrifft, so sei das Wichtigste daraus wie folgt mitgeteilt. Neu, in seinem Erfolg herzerfreuend, war ein Konzert von 800 Schülern der Gemeindeschulen unter der frischen und kernigen Leitung des Lehrers Bruno Fischer. Ebenso schön verlief das Weihnachtskonzert des Berliner Domchores unter Prof. Rüdel, und gleichfalls günstigen Eindruck hinterließen die Chorkonzerte: Singakademie (Bachs Weihnachtsoratorium), Philharmonie (Deutsches Requiem von Brahms), Hellwig'scher Chorgesangsverein (Heilige Elisabeth von Liszt), Lehrergesangsverein (Liederabend mit Maria Philippi als Solistin). Die Görlitzer Liedertafel veranstaltete mit gutem Erfolg ein Jubiläumskonzert (60jähriges Bestehen) unter Mitwirkung von Frau Boehm van Endert. Von eigenartigem Reiz waren zwei Reger-Abende (in einem Volkskonzert des Handwerkervereins und in einem des Vereins der Musikfreunde), in denen dieser vielumstrittene Künstler als Komponist, Pianist und Dirigent auftrat. Als Pianist hatte er den schönsten Erfolg, indem er Beethovens cis-moll-Sonate und das 5. brandenburgische Konzert von Seb. Bach mit feinsten Delikatesse und ausgezeichnetem technischer

Klarheit spielte. Eigenen Liedern, die Frau Fischer-Maretszki wirkungsvoll vortrug, war er der feinfühligste Begleiter. Eine Cello-Sonate und die Hiller-Variationen dagegen bereitete keinen andauernden Genuß, weil in ihnen das technische Element das musikalische überwuchert. Habe ich den Verein der Musikfreunde bereits erwähnt, so sei aus seinem reichen Winterprogramm noch genannt eine eindrucksvolle Lisztfeier, bei der Emil Sauer das Es-Dur Konzert mit famossem Schneid, die Stadtkapelle unter Jüttner's Leitung die „Hunnenschlacht“ und „Episoden aus Lenaus Faust“ spielte, das Auftreten des vortrefflichen Geigers Felix Berber und das künstlerische Orgelspiel des Dresdener Organisten Alfred Sittard. Die ebenfalls schon erwähnten Volkskonzerte des Handwerkervereins hinterließen ausgezeichnete Eindrücke in den weiteren Konzerten: Berliner Philharmonisches Orchester (Dirigent Dr. Kunwald), Konzert unter Leitung des Dresdener Hofkapellmeisters Kutzschbach mit der hiesigen Regimentskapelle und den Dresdener Hofopernsängerinnen Nast, Schott und Freund, Kammermusikvereinigung der Berliner Königlichen Kapelle unter Mitwirkung der Hofopernsängerin Margarete Siems. Die Kammermusik war weiter in hervorragender Weise vertreten in vier Abenden des Dresdener Petri-Quartetts. Von den übrigen (Solisten-) Konzerten seien erwähnt: Willy Burmester, Alexander und Lili Petschnikoff, das Ehepaar Gura. Ludwig Wüllner erschien auch wieder einmal, konnte aber nur mehr teilweise interessieren. Unsere einheimischen Sänger Kathi Brückner und Dr. Brause gaben wieder mit gutem Erfolg eigene Liederabende.

Max Jacobi

GOTHA: Liedertafel unter Rabich. Chor- und Orchesteraufführungen: Gade „Frühlingserwachen“, Franz Neumann „Heimgedanken“, Wagner, Verwandlungsmusik und Schlußzene des ersten Aktes aus „Parsifal“ (Nicola Geißewinkel als Amfortas, Theilaker als Titurël), Beethoven, Neunte Symphonie (Solisten die Damen Baak, Gaehde, die Herren Theilaker, Wolff). — Herzogliche Hofkapelle aus Meiningen unter Leitung von Max Reger (Reger, Lustspielouverture, Variationen und Fuge op. 100, Beethoven, Achte Symphonie, Schubert, Musik aus „Rosamunde“). Hauptsächlichste Solisten: Albine Nagel, Haberl, Franz Steiner (Balladenabend), Elsa Grunert, Léon Lafitte. — Musikverein unter Fritz Busch. Chor- und Orchesteraufführungen: Reger, „Die Nonnen“, Haydn, „Die Jahreszeiten“ (Solisten Alfred Kase, Eva Leßmann, Richard Fischer), a cappella-Chöre von Brahms und Schumann. — Hofkapelle von Weimar unter Peter Raabe (Haydn, Symphonie Es-dur, Beethoven, Vierte Symphonie, Mozart, Violinkonzert A-dur — von Reitz wundervoll gespielt). — Hofkapelle aus Meiningen unter Leitung von Fritz Busch (Tschaiowsky, Pathetische Symphonie, Wagner, Vorspiele zu „Tristan“ und „Tannhäuser“, Karfreitagszauber aus „Parsifal“). Solisten: Julia Culp, Hermann Brause, Elisabeth Bokemeyer (Klavier), Julius Klengel, Fritz Busch, Adolf Busch (Violine), Paul Grümmer (Violoncello), Wilhelm Backhaus, Henri Marteau (Ciaccona von Bach).

Fritz Busch erschien wie ein leuchtendes Meteor am Musikhimmel Gothas; leider verläßt er uns ebenso schnell wieder, um in Aachen ein breiteres Feld der Tätigkeit zu betreten. Seine Aufführungen zeichneten sich durch einen ganz besonderen, kraftvollen Schwung und Glanz aus. Bei seinen Choraufführungen konnte er auf dem Grunde weiterbauen, den Alfred Lorenz vorbereitet und geschaffen hatte. Dem Musikverein ist zu wünschen, daß sein Vorstand bei der Neubesetzung der Dirigentenstelle wieder eine so glückliche Hand bewährt. — Sonstige Konzerte: Orchestervereinigung unter Alwin Anschütz: Klavierkonzert von Mozart (Frau Natterer-von Bassewitz, Alwin Anschütz), Violinvorträge: Josef Natterer, Gesänge: Hans Wolff. Brahms-Abend von Gertrud Zange-meister mit dem Weimarer Quartett. Kammermusik-Abende des Ehepaares Natterer-von Bassewitz; von Fritz Busch mit Adolf Busch und Paul Grümmer, von Elsa vom Scheidt, Alexander und Lili Petschnikoff, Télémaque Lambrino u. a. Dr. Otto Weigel

HAGEN i. W.: Die zweite Hälfte des Konzertwinters brachte eine Fülle musikalischer Ereignisse. An erster Stelle standen wieder die von Robert Laugs geleiteten Konzerte der Konzertgesellschaft, sowohl hinsichtlich der Programme wie der Leistungen. Elgars Ouvertüre „Im Süden“ erlebte ihre erstmalige Aufführung in Hagen, das Chorwerk „Wanderers Sturmlied“ von Richard Strauß und Max Schillings', „Glockenlieder“ kamen gleichfalls zum ersten Male am gleichen Abend heraus. Um die gesangliche Wiedergabe dieser phantastischen, reizvoll und anschaulich gegliederten Tonbilder machte sich Paul Schmedes mit geschmackvollem Vortrage verdient. Der 13. Psalm von Liszt gab dem Städtischen Gesangverein Gelegenheit, sein gut diszipliniertes choristisches Können zu bewähren. Für einen zweiten Abend war Artur Schnabel gewonnen, dessen verinnerlichte, ganz aufs Abstrakte gerichtete Klavierskunst im Brahmschen B-dur Konzert ein starkes Erlebnis wurde. Derselbe Abend bescherte noch Friedrich Gernsheim etwas akademisch gearbeitete Tondichtung „Zu einem Drama“ und Alexander Ritters bläulichen symphonischen Walzer „Olafs Hochzeitsreigen“. Goldmarks Ouvertüre „Im Frühling“ wirkte durch die glänzende äußere Faktur. In einem außerordentlichen Konzert erfuhr Peter Cornelius' hier nicht mehr unbekannte komische Oper „Der Barbier von Bagdad“ seine Aufführung als Konzertoper. In bedeutendem Maße partizipierten die Solisten, Tilly Cahnbley-Hinken, Alice Aschaffenburg, Richard Fischer, Rudolf Gmür und Fritz Müermann an dem Erfolge des köstlichen Werkes, das seitens Laugs' eine sehr verständige und temperamentvolle Wiedergabe erfuhr. Vorher wurde Ludwig Thuille durch Aufführung seines symphonischen Festmarsches und der lyrischen, stimmungstiefen Liebesszene aus „Gugeline“ gedacht. Als Karfreitagsmusik endlich hatte man den „Christus“ von Liszt gewählt, dessen Aufführung großzügig und würdig gelang. Auch hier hatte man bei Wahl der Solisten eine glückliche Hand bewiesen: Emma Lindenberg (Sopran), Toni von der Way (Alt), Albert Fischer (Tenor),

Karl Zetsche (Baß). Der Schwerpunkt des Werkes lag im Choristischen, und hier sei der Leistung des Städtischen Gesangvereins mit Anerkennung gedacht. — In den Städtischen Symphoniekonzerten, ebenfalls unter Leitung von Robert Laugs, hörten wir Elgars interessant gearbeitete Introduction und Allegro für Streichquartett und Orchester. Mit Liszts A-dur Klavierkonzert brillierte Leo Kestenbergs als ernst zu nehmender, ehrlich aufstrebender Pianist. Zwei frühe Kaunsche Tondichtungen für Orchester, „Minnehaha“ und „Hiawatha“, bildeten als bedeutsame musikalische Gaben den Höhepunkt des Abends. In einem weiteren Konzert kam als moderner Meister der Kölner Komponist Straesser mit seiner gehaltvollen G-dur Symphonie zu Gehör. Kloses Elfenreigen, Strauß' (Jugend-) Serenade für Bläser und Liszts Mephistowalzer schlossen sich als weitere interessante Gaben an. Ein klassischer Abend ließ manches Verschollene auferstehen und bot unter anderem auch Beethovens vielumstrittene „Jenaer Symphonie“ dar. Als Solisten wirkten Hedwig Schöll (Klavier), Heinz Schüngeler (Klavier), Herr Lämmerhirt (Flöte) und Bornemann (Violine) mit. Die Kammermusik-Konzerte wurden durch einen vielseitigen Abend beschlossen, der hinsichtlich der Leistungen nicht ganz befriedigte. Auch hier waren einige Neuheiten zu verzeichnen. So des hiesigen Komponisten Martin Friedland stimmungstiefe „Wallfahrt nach Kevelaer“ für Alt und Streichquartett, die in feinsten musikalischer Tönung dem Heineschen Gedicht folgt und tiefen Eindruck hinterließ, als auch des Lüdenscheider Tondichters Kunzemüller recht bemerkenswerte „Knabenlieder“ nach Rilkeschen Gedichten für Alt, Streichquartett und Bläser, die bereits selbständige Wege gehen. Dazu gab es Brahms' Horntrio, Wolf-Ferrari's Kammer-symphonie und Beethovens Septett. — Weitere bemerkenswerte musikalische Gaben boten zwei der „Philharmonischen Konzerte“ mit einem sehr beifällig aufgenommenen Wagner-Abend rein instrumentalen Charakters und einem Wagner-Strauß-Beethoven-Abend, an dem der als Mitglied der hier gastierenden Elberfelder Oper geschätzte, zu großen Hoffnungen berechtigende, Baritonist Karl Armster mit der Holländerarie und Ansprache des Hans Sachs erfolgreich auftrat. Das auf 90 Musiker verstärkte Orchester brachte nach Wagners „Parsifal“-vorspiel Strauß' „Till Eulenspiegel“ in recht feiner Ausarbeitung unter Kapellmeister Pelz zur Wiedergabe; Beethovens Eroica schloß den Abend. In einem eigenen Klavierabend gab die 16jährige Pianistin Ilse Schrödter Zeugnis ihres emsigen pianistischen Fortschreitens. Ein Konzert eigener Kompositionen, Orchesterwerke und Lieder, veranstaltete dann noch der ungarische Komponist Emanuel Moor; den Dirigentenstab schwang Robert Laugs; als Solisten wirkten M. Leroy und Maurice Dumesnil mit, doch fand der Abend keine sonderliche Resonanz. Dagegen erfreute ein „Rokokoabend“, veranstaltet von Sophie Heymann-Engel, Wilhelm Becker und Otto Schwendy sich größerer Anteilnahme. Das Programm enthielt Fragmente aus verschollenen Opern und brachte in szenischer Darstellung die Bachsche „Kaffeekantate“

und „La serva padrona“ von Pergolesi wieder zu Ehren. Als Dirigent der Haydn'schen „Jahreszeiten“ debütierte im benachbarten Hohenlimburg Otto Laugs recht erfolgreich. Den Abschluß der Konzertsaison bildete sodann ein Kompositionsabend des schaffensfreudigen hiesigen Tondichters Martin Friedland, mit Toni von der Way und Anton Kohmann (Tenor) als Solisten, sowie Käthe Friedland-Sinn am Flügel. Der Abend brachte der auf Strauß fußenden, aber durchaus eigenwilligen, tiefgründigen Liedkunst Friedlands einen vollen und starken Erfolg.

Paul Alexander Schettler
HALBERSTADT: Der Musikverein hatte sich die schwierige, aber dankbare Aufgabe gestellt, in Gemeinschaft mit dem Allgemeinen Gesangsverein Quedlinburg „Quo vadis“ von Nowowiejski zur Aufführung zu bringen. Das Werk fand infolge seiner packenden Wirkung und der vorzüglichen Einstudierung unter Hellmanns Leitung begeisterte Anerkennung. Die weitere Tätigkeit des Vereins erstreckte sich auf eine Wiedergabe von Händels „Messias“, während in einem 3. Konzert kleinere Chorwerke zur Darstellung kamen. In dem 1. Solistenkonzert ersang sich Julia Culp mit Liedern von Beethoven, Schubert und Brahms im Sturm die Herzen der Hörer. Im 2. bot Henri Marteau mit dem A-dur Konzert von Mozart und kleineren Stücken von Bach einen künstlerischen Hochgenuß. Dem Andenken Liszts war ein Wagner-Liszt-Abend mit Josef Pembaur (Klavierkonzert in A-dur) und Gabriele Englerth (Liebestod) gewidmet. Die Hellmann'sche Militärkapelle, die den orchestralen Teil übernommen hatte, machte uns auch mit Beethovens Jenaer Symphonie bekannt. In wertvoller Ergänzung dieser vom Musikverein veranstalteten Konzerte hatte die Firma Schimmelburg noch vier Konzerte arrangiert, die als künstlerische Darbietungen in erster Linie stehen. Das erste zeigte die reife Kunst Ansgors (Beethoven, Schumann, Liszt). Im zweiten entzückte Lola Artôt de Padilla durch den vollendeten Vortrag Schumannscher und Schubertscher Lieder, während die Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle in Berlin eine Cassatio von Haydn (nach dem Manuskript in der Königlichen Bibliothek) und Beethovens Septett spielte. Lisa und Sven Scholander zauberten im dritten Konzert Frohsinn und Lebensfreude durch ihre Lieder zur schwedischen Laute hervor. Im letzten endlich führte uns Fritz Hellmann Perlen deutschen Männergesanges durch den Magdeburger Männerchor vor.

Hans Traebert

HALLE a. S.: Einen außergewöhnlichen Genuß bereitete uns in dieser Saison unser Kammermusik-Impresario Heinrich Hothan durch die Gewinnung des Klingler-Quartetts, das in geradezu vollendeter Ausführung Schuberts d-moll und Brahms' a-moll Quartett, sowie Beethovens Trio in G-dur (op. 9) vermittelte. Das Wille-Quartett bot uns schön abgerundet am dritten Abend Beethovens G-dur Quartett op. 18, Klughardts g-moll und Mozarts Klavierquartett in g-moll mit Franz Mikorey am Klavier, und in der vierten Soiree Beethovens Septett und Schuberts Oktett, bei welchen Werken die Herren

H. Bading (Klar.), K. Schäfer (Fag.), A. Rudolph (Horn) und A. Starke (Kontrabaß) vom Leipziger Gewandhaus mitwirkten. — Susanne Dessoir sang in bekannter Weise Volks- und Kinderlieder. — Hermann Gura veranstaltete mit seiner Gattin einen Balladen- und Duettensabend, der uns mit dem Zyklus „Liebesnächte“ von Alexander Ritter bekannt machte, ohne jedoch damit einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. — Eine respektable pianistische Leistung bot Walter Meyer-Radon mit Beethovens Sonate op. 110 und Liszts Legende „Franziskus auf den Wogen schreitend“, während John Fay musikalisch und technisch noch nicht das Niveau erreicht hat, das zum Vortrage von Liszts E-dur Polonaise berechtigt. — Hochinteressant war das letzte Konzert der Robert Franz-Singakademie, die unter der belebenden und beseelenden Leitung von Alfred Rahlwes lauter Raritäten zur Aufführung brachte: von Robert Schumann das „Nachtlied“ von Hebbel und das „Requiem für Mignon“ und von Brahms das „Ave Maria“ für vierstimmigen Frauenchor und den sechsstimmigen Chor „Gesang der Parzen“, der eine besonders tiefgehende Wirkung hervorrief. Die kleinen Soli im Requiem waren durch Frau Prof. Schmidt-Haym, Frau Pankow-Maybauer, Frau Riebensahm-Werther, Frä. Th. Eisler und Erich Angspach besetzt. Zwischen die Chorwerke, deren Orchesterpart die Kapelle des Stadttheaters ausführte, flocht Frau Prof. Schmidt eine Anzahl Lieder der beiden Tondichter ein, die von Walter Koch dezent und schmiegsam begleitet wurden.

Martin Frey

HELSINGFORS: Die fünf Symphoniekonzerte der Philharmonischen Gesellschaft wurden seit Weihnachten vom Komponisten Selim Palmgren geleitet. Dabei kamen folgende Symphonieen zur Ausführung: Beethoven (Dritte und Siebente), Schumann (B-dur), Kalinikow (g-moll) und Sibelius (Dritte). Solisten waren Alice Ripper (Liszt, Klavierkonzert in Es-dur), Emil Frey (Brahms, Klavierkonzert in B-dur), Elsie Playfair (Dvořák, Violinkonzert in a-moll), und Raja Liwschitz (Arensky, Klavierkonzert in f-moll). — Die vier Volkssymphoniekonzerte sind von verschiedenen Dirigenten geleitet worden. — Hochinteressant war das Orchesterkonzert von Jean Sibelius mit zum Teil neuen Kompositionen seiner Hand, darunter „Rakastava“, Suite für Streichorchester, die entzückenden „Szenen aus der Geschichte“ (Die Jagd, Minnelied, An der Ziehbrücke) und „Lebenslust“ für Frauenchor und Orchester. — Unter den Gesangkünstlern begegnete uns zum erstenmal Marcella Sembrich, deren hervorragende Leistungen einen unvergeßlichen Eindruck hinterließ. Besonders genußreich waren auch die Abende von Jennie Spennert, Signe Liljequist, Cally Monrad und der durch ihre feine Vortragskunst geschätzten Adée Leander-Flodin. Der Musikinstitutelehrer Abraham Ojanperä feierte durch ein von unserer ganzen musikalischen Welt besuchtes Konzert sein 30jähriges Sängerbildium. — Die hochbegabte Alice Ripper sowie Emil Frey, Alfred Merowitsch und der ausgezeichnete Ignaz Friedman gaben gut besuchte Klavierabende. — Von Geigern sind besonders zu erwähnen Gustav Havemann und Mischa Elman. — Der berühmte gemischte Chor

Suomen Laulu (Leiter Heikki Klemetti) gab vier Konzerte, wobei u. a. Liszts „Missa Choralis“ aufgeführt wurde. Ein gastierender Chor aus Viborg brachte mit recht gutem Erfolg Haydns „Schöpfung“ zu Gehör.

Axel von Kothén

LEIPZIG: Durch Stoff und Milieu hob sich ein Konzert der St. Petersburger Gesellschaft für jüdische Volksmusik scharf selbst von allem sommerlichen Musiktreiben ab. Im Saale Leipzigs gesamte jüdische Gemeinde und die ganze jüdische Studentenwelt des Ostens und Südostens. Auf der Bühne Stadt Nürnbergs zunächst ein Vortrag Herrn Janowsky's. Erstaunt saß der Arier da: unverfälschter „jiddischer“ Dialekt. Wie wunderbar dieser internationale Verkehrsjargon des uralten auserwählten Volkes! Wie ehrfurchterweckend auch und ergreifend durch die Trauer, die selbst im musikalischen Leben des auserwählten Volkes den Schleier tiefer Schwermut, bitterer Leidenstöne über das Moll der Scherzlieder legt! Man hörte teilweise uralte Weisen, wie sie einerseits aus dem religiösen Tempelgesang, andererseits aus dem Alltagsleben des Ghetto hervorgegangen sind, Weisen von teilweise blendender Originalität, von jener drastischen, keck zupackenden und dramatisch, etwa mit dem Mittel einer Kolatur, gesteigerten Anschauungskraft, wie sie in dieser, der Sprache angenäherten temperamentvollen Eigenart nur ihnen allein eignet. Mitglieder der Petersburger Oper, Herr Direktor Medwedjeff und Gattin, Herr Janowsky trugen eine Auswahl dieser Weisen zur feinen Klavierbegleitung Herrn Bays vor, und ganz besonders interessant war für uns Westeuropäer die Betonung der Tatsache, daß Rußlands große nationale Komponisten Glinka, Moussorgsky und Rimsky-Korssakoff auch aus dem Schacht jüdisch-russischer Volksmusik tief geschöpft haben. — Horaz' Ridendo dicere verum, mit lachendem Munde die Wahrheit sagen, besorgte zweimal in überfülltem Saal unser vielgesungener Lyriker und feiner Pianist Woldemar Sacks. In seinen Heiteren Klavierabenden sitzt E. T. A. Hoffmann am Klavier. Genialischer Satiriker von feinsten Qualitäten am Klavier, weiß er diese oft sehr unangenehmen Wahrheiten ohne ätzenden Simplicissimus-Nachgeschmack mit einem Humor zu sagen, der als Rigaer ein kleines Brillantfeuerwerk geistreicher Aperçus und Paradoxa mit ironischem Lächeln nebenbei verpufft und für die impressionistischen Studien Alt-Berliner Straßen- und Lokalmusiken mit einem artigen Quentchen Spreewasser getauft ist. Freilich wer, wie so viele in dem durchaus unweltstädtischen und reichlich kleinbürgerlichen Leipzig, in Sacks nur den „Spaßmacher“ und „Bohémien“ mit den dissonierenden Fülltönen = unmöglich und nicht ernst zu nehmen, erblickt, seine Augen nur boshaft hinter den Brillengläsern funkeln sieht, versteht nicht, was dieser allerdings sehr amüsante und geistreiche Künstler nur zwischen den Zeilen lesen läßt und welcher sehr feine Musiker, welche erstaunliche Beobachtungsgabe dazu gehört, musikalische Satiren ohne Rückfälle in das bessere Selbst mit derartiger Realistik durchzuführen. Denn das will unser Hoffmann am Klavier: Erziehung zur echten Kunst durch Satire auf die unechte. Und

das ist gewiß: kein pädagogischer Index wirkt so abschreckend, wie sein Vortrag einer Langeschen „Meistersinger“-Paraphrase, keine musikalisch-soziale Studie so lehrreich wie seine Klavierstunde zu 60 und 80 Pfennigen! — Schluß- und Kernstück des sommerlichen a cappella-Konzerts des Philharmonischen Chores (Hofkapellmeister R. Hagel-Braunschweig) bildete Schuberts herrliche posthume Studie in Händels Stil: Mirjams Siegesgesang für Chor, Sopransolo und Klavier. Der Philharmonische Chor zählt als Kern die seinerzeit in der Hagel-Göhler-Krisis aus dem Riedelverein Ausgetretenen. Unter Hofkapellmeister Hagel, einem mit idealer Liebe zur Sache ehrlich begeisterten, süddeutsch-impulsiven „Musikanten“ im alleredesten Sinne des Wortes, dem die Musik bis in die Fingerspitzen geht, hat sich dieser quantitativ nicht eben große Chor in den letzten Jahren sehr hübsch entwickelt. Nicht allzu schweren Aufgaben steht er bereits durchaus leistungsfähig gegenüber. Er singt sehr intelligent, mit bemerkenswert vorzüglicher, dialektfreier Aussprache, lebendigem, erwärmendem Vortrag und ebenso bemerkenswert weicher Tonschönheit in den Frauenstimmen. Die Männerstimmen bedürfen an Verstärkung und Veredlung im Klang noch der Korrektur. Das Programm betonte den a cappella-Charakter nur in einigen der von Arnold Mendelssohn so prächtig gesetzten Volkslieder. Hier scheint man sich wohl noch nicht ganz klar, welche wichtige Mission der Chor in Leipzig zu erfüllen hätte: systematische Pflege der in dieser Stadt ganz brach liegenden weltlichen gemischtchörigen Literatur, namentlich auch des Madrigals. Zwei vortreffliche Solisten durchbrachen die Chorvorträge. Die heimische geschätzte Konzertsängerin Else Siegel, ein Mezzosopran von namentlich in der Höhe außerordentlich schönem und weichem Material und noblem Vortrag, erweckte als Brahms-Liedersängerin schöne Hoffnungen. Ein Meister seines Instruments wurde in dem Solocellisten des Braunschweiger Hoftheaters, Kammervirtuos August Bieler, für Leipzig entdeckt. Am Klavier wirkten vierhändig Direktor Raillard und der junge Kapellmeister Hans Avrill-Frankfurt a. M. — Das Sommerkonzert des Leipziger Männerchors (Königlicher Musikdirektor Gustav Wohlgemuth) am gleichen Abend war als Generalprobe für Nürnberg gedacht. Wie wir hören, ist sie in allen Teilen untadelig verlaufen. — „Orpheus Söhne“, der Elitechor der Schwedischen Studenten in Upsala, huldigten auf ihrer an das Dortmunder Schwedische Musikfest anschließenden deutschen Sangesfahrt auch der alten Musikstadt, deren Konservatorium den nordischen Komponisten so lange ein Düsseldorf der Musik war. Das Leipziger Programm brachte eine bunte Reihe kleinerer Chöre — nur unseres alten Reissiger unverwüstlicher Olav Trygvason und Södermans genial im Volkston geschildertes Genrebild einer schwedischen Bauernhochzeit bildeten eine Ausnahme — und konnte seine rückschauende Grundtendenz damit begründen, daß der schwedische Eigenton in der älteren Chorkomposition entschieden am reinsten zutage tritt. Zweierlei ist es, das die schwedischen Studenten nicht allein vor unsern deutschen

Studentengesangvereinen, sondern vor unsern Männerchören überhaupt voraus haben. Zunächst das glänzende Material. Der Chorklang ist von wunderbarer sonorer Fülle, die prachtvollen edlen und weichen Bässe strahlen auf sattem Goldgrund eine profunde, orgelartige Resonanz aus. Dann die elementare dramatische und die schwere rhythmische Wucht ihres Vortrags. Erdgeborene Naturkraft und unverbrauchte, urwüchsige Frische, fast erschreckende Temperamentsausbrüche gaben ihrem Vortrag den oft geradezu niederschmetternden Eindruck des schneidigsten Draufgängertums, den wir von unseren deutschen Männerchören nur einmal, von den Hannoveranern, empfingen. Dagegen fehlt den Schweden die feinere seelische und gesangliche Kultur. Ihr Piano besitzt wenig Duft und Tragkraft, ihre lyrischen Naturstimmen verraten wenig Seele und Stimmung. Das wie der Naturalismus der offenen und hellen, aber selbst im härtesten Fortissimo metallischen Tenöre, wie die Vernachlässigung der feineren Mittelfarbe liegt einmal in der allem Sentimentalischen im deutschen Sinn fernstehenden Rasse, dann aber auch im Dirigenten, und tüchtigen, wenngleich nicht eigenpersönlichen Komponisten, Universitätsmusikdirektor Hugo Alfvén, begründet, der den kleinen, aber erstaunlich leistungsfähigen Chor mit kaum merklichen Gesten mehr mit dem Auge als mit dem Arm, aber doch anscheinend ohne Vermögen, Stimmung anzuschlagen und festzuhalten, leitete. Der Zugaben gab's viele; über keine durfte auch der Kenner sich mehr freuen wie über Sjögrens, des einzigen Dichters unter Schwedens zeitgenössischen Männerchorkomponisten, poesieerfüllte „Frühlingsluft“, der wie Alfvéns „Abend“ mit seinen in Deutschland Gottlob endgültig überwundenen Lippenstimmen Opernsänger Niels G. Svanfeldt seinen edlen und für diese zarten Aufgaben fast zu wuchtigen Bariton lieb.

Dr. Walter Niemann

LEMBERG: In der zweiten Hälfte der Konzertsaison besuchten uns von auswärtigen Künstlern Ysaye, der ausgezeichnete Chopin-Spieler Josef Sliwiński, Willy Burmester, Yvette Guilbert, Raoul Pugno und das Pariser Capet-Quartett, während von den einheimischen nur die junge, äußerst begabte Pianistin Ilona Kurz, Wacław Kochański, Fr. E. Wawnikiewicz-Tatarczuk (Liedersängerin), Janina Luskowska (Klavier) und Henryk Melcer zu nennen sind. Melcer trat auch als Solist im 3. Jahreskonzerte des Musikvereins auf und spielte mit großem Erfolge Regers f-moll und Mozarts Es-dur Konzert. — Das größte Interesse erweckten der vom Galiz. Konzert-Bureau M. Türk veranstaltete Kompositionsabend Karl Szymanowski's und das Symphoniekonzert des Chopin-Vereins. Szymanowski's Persönlichkeit und Werke sind auch in Deutschland anerkannt, und deshalb genügt es, wenn ich bemerke, daß sowohl seine kleineren Klavierwerke, als auch die Sonate A-dur op. 21, von Artur Rubinstein meisterhaft vorgetragen, sowie die Lieder, deren Interpret die Schwester des Komponisten St. Korwin-Szymanowska war, großen Eindruck hervorriefen. Der Chopin-Verein hatte als Solisten Frau Korolewicz-Wayda, Michael Zadora und den Diri-

genten Adam Dołżycki eingeladen. Zadora spielte außer Chopin und Liszts Sechster Rhapsodie noch dessen Klavierkonzert Es-dur und erntete für seine feine Kunst starken Beifall; Frau Korolewicz, der Liebling des hiesigen Publikums, die infolge eines Zerwürfnisses mit der Theaterleitung in der Oper nicht mehr auftreten kann, sang unter stürmischem Beifall Arien und polnische Lieder. Als Schlußnummer gelangte Liszts Faust-Symphonie zur Aufführung; wurde von dem verstärkten Orchester des Musik-Vereins unter Dołżycki's temperamentvoller Leitung mit großer Bravour gespielt. Als Novitäten brachte der Musik-Verein eine symphonische Dichtung „Don Quichotte“ des jungen, sehr begabten Eugen Morawski, während uns das Künstlerpaar Melcer-Kochański mit einer beachtenswerten Violin-Klaversonate von F. Brzeziński bekannt machte.

Alfred Plohn

LÜBECK: An die Spitze des Orchesters des Vereins der Musikfreunde trat mit dem Beginn der Wintersaison Wilhelm Furtwängler als Nachfolger Hermann Abendroths. Wir haben die Wahl des ausgezeichneten Musikers nicht zu bereuen gehabt, denn wir verdanken diesem rassigen Dirigenten in den acht üblichen Symphoniekonzerten eine Fülle des Schönen. An örtlichen Novitäten brachten uns die vom Publikum nicht immer in wünschenswertem Maße besuchten Abende Liszts „Dante“-Symphonie in außerordentlich stimmungsvoller Wiedergabe und mit der Klarheit, die alle Interpretationen Furtwänglers auszeichnet, Bachs Brandenburgisches Konzert G-dur, Berlioz' Ouvertüre „Der Korsar“ und Claude Debussy's von der Zuhörerschaft nicht nach Verdienst gewürdigtes „Prélude à l'après-midi d'un faune“. Die E-dur Symphonie von Beer-Walbrunn erwies sich nicht als eine Bereicherung unserer neueren symphonischen Literatur, so wertvolle Züge das Werk auch in Einzelheiten aufweist, vor allem im Finale, dem musikalisch wertvollsten Satze. Max Schillings' symphonischer Prolog zu Sophokles „König Ödipus“, den wir vor einigen Jahren bereits unter Abendroth hörten, setzte sich diesmal durch. Das 6. Konzert gewann erhöhtes Interesse durch die Mitwirkung des gleichfalls unter Furtwänglers Leitung stehenden Philharmonischen Chors, der zwei hier noch unbekannte Chöre Hugo Wolfs sang, den prachtvollen „Feuerreiter“ und den „Morgenhymnus“. An hier noch unbekannten Solisten waren verpflichtet Carl Friedberg, der Beethovens Es-dur Klavierkonzert sehr schön spielte, nur das Adagio nicht ganz ausschöpfend, Clara Senius-Erlar und Carl Flesch, der das Brahms-Konzert unübertrefflich großzügig geigte. Teresa Carreño setzte ihr ganzes Können wieder für das b-moll Konzert von Tschaikowsky ein, Alfred Kase warb mit seinem strahlenden Organ mit Erfolg für Hans Pfitzners Erzählung des Dietrich aus dem Musikdrama „Der arme Heinrich“. Endlich kehrte auch Julia Culp in diesem Jahre wieder, mit Gesängen von Beethoven und Schubert und Liedern von Brahms, die Furtwängler meisterhaft begleitete, zu alten Freunden ihrer großen Kunst viele neue gewinnend. Der Philharmonische Chor führte in dem üblichen Bußtagskonzert Mendelssohn-Bartholdys „Elias“ auf, fand aber

im Publikum leider nicht die Gegenliebe, die die ausgezeichnete Aufführung für sich hätte beanspruchen müssen. Nicht viel stärker besucht war das Karfreitagskonzert, das uns Mozarts „Requiem“ und Bachs Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ in teilweise mustergültiger Vollen- dung brachte. Es wird hier in der Tat all den Kreisen, die idealen Interessen ihre Kräfte in uneigennützigster Weise leihen, nicht immer leicht gemacht, auszuharren. Um so höher darf man das Verdienst der Männer schätzen, die den Verein der Musikfreunde über alle Fährnisse und Klippen hinwegsteuern. — Der hiesige Ausschuß für den Richard-Wagner-Stipendienfonds hatte die Freude, für seine diesjährige Veranstaltung mit einem bis auf den letzten Platz besetzten Haus rechnen zu dürfen. Siegfried Wagner dirigierte Werke von seinem Vater und sich selbst. — Erfreulich war auch, daß die drei Kammermusik-Abende von Clara Herrmann beim Publikum regste Unterstützung fanden. Ferencz Hegedüs und Joseph Malkin erfreuten sich warmer Aufnahme. Das Ereignis der Konzerte bildete die Mitwirkung des ausgezeichneten Fitzer-Quartetts, das Mozarts sog. Dissonanzen-Quartett und Robert Schumanns op. 41 unübertrefflich schön spielte. Vor einer nur kleinen Zuhörerschaft konzertierte die Lübecker Kammermusikvereinigung der Herren Andreas Hofmeier, de Ryter-Korver und Corbach, die an einem Abend unseres Landsmannes Carl Grammann unverdient vergessenes c-moll Trio op. 27 spielte. Ihren stärksten Erfolg hatte die Vereinigung mit César Franck's f-moll Quintett, zu dem die Herren Rosenthal und Corbach-Hamburg als Mitwirkende hinzugezogen waren. — Die unter Leitung von Organist Lichtwark stehende Vereinigung für kirchlichen Chorgesang, ein erstklassiger Chor, veranstaltete wieder zwei Konzerte, in denen sie als Neuheit u. a. Peter Cornelius' Psalmenlieder nach Sarabanden aus Bachschen Suiten bot; den Eindruck, daß der Liederkomponist die schwere Aufgabe restlos gelöst hätte, konnte man nicht gewinnen. Herr Lichtwark warb mit glänzender Technik und feinem Geschmack in der Registrierung für einen neuen Fährmann, die Symphonische Phantasie op. 27, ein prachtvolles Werk. — Der Lehrer-Gesangsverein, der sich zur Feier seines 25jährigen Bestehens rüstet, hatte als Solisten Elisabeth Ohlhoff, Willy Burmester und Alfred Schmidt-Badekow und den Dresdner Cellisten Walter Schilling verpflichtet. — Für Solistenkonzerte bedeutete Lübeck auch in diesem Jahre das denkbar schlechteste Feld. Das mußte selbst Hermann Gura erfahren, der in seinem Loewe-Abend mit Albert Bing am Klavier einen kaum halb gefüllten Saal sah. Auch Erika Besserer, eine famose Geigerin, und der Londoner Pianist Herbert Fryer, der mit seinen Darbietungen den Durchschnitt kaum erreichte, konzertierte vor leerem Saale. Nicht besser erging es Carl Friedberg. Eine Ausnahme machte nur Jaques-Dalcroze, der mit sechs seiner Schülerinnen seine Bestrebungen vor vollem Hause propagieren konnte. Ein außerordentlich anregender Abend. J. Hennings

MEININGEN: Durch die Berufung Max Regers zum Hofkapellmeister gestaltete sich die ver-

flossene Saison zu einer äußerst interessanten, die sich namentlich in erhöhten Leistungen unserer Hofkapelle und in starker Anteilnahme des Publikums dokumentierte. Reger brachte viele seiner eigenen Schöpfungen zu Gehör und erntete mit seinen „Hiller-Variationen“ und seiner Bearbeitung des Händelschen „Concerto grosso“ No. 1 reichen Beifall, während seine „Lustspiel-ouvertüre“ op. 120 auch hier nur geteilte Aufnahme fand. Als Höhepunkte in den Orchesterkonzerten seien noch die schlechthin vollendeten Wiedergaben von Beethovens „Eroica“ und Bruckners „Romantischer Symphonie“ erwähnt. Im 3. Abonnementskonzert feierte Gertrud Fischer-Maretski mit ihrer reifen, abgeklärten Vortragskunst große Triumphe; auch Alexander Schmüllers glänzende Technik erschien im hellsten Lichte. — Von ganz eigenartigem Reiz waren die intimen Kammermusik-Veranstaltungen, die durch die Mitwirkung Regers als Pianist ganz besonders anziehend waren. Auch hier gab's viel Regersche Musik. So brachten die einzelnen Abende u. a. seine „Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven“ für zwei Klaviere zu vier Händen op. 86 (Regers und Paul Aron), seine „Serenade“ für Flöte, Violine und Viola op. 77a (Herren Wunderlich, Treichler und Schumacher), ferner die neue Cellosone op. 116 (Herr Piening) und die ebenfalls neue Violinsonate op. 122 (Herr Treichler). Am 5. Kammermusik-Abend sang noch Gertrud Fischer-Maretski Regers „Kinderlieder“ aus op. 76 in ihrer bekannten glänzenden Vortragsweise. An jedem Abend betätigte sich unser wackeres einheimisches Quartett (Herren Treichler, Funck, Schumacher und Piening) mit besten Gaben. Besonders interessant gestaltete sich der letzte Kammermusik-Abend durch die Mitwirkung von Therese Funck, die Bachsche Arien aus dessen Kantaten sowie zwei selten gehörte Brahms-Lieder für Alt mit obligater Violine- und Viola-Begleitung mit viel Geschmack sang, und vor allem durch eine glänzende Wiedergabe des Brahms'schen c-moll Trios op. 101 mit Reger am Klavier. — Von den Chorveranstaltungen seien zwei geistliche Konzerte unseres Stadtkirchenchors (Musikdirektor Langguth) — in deren einem Regers Choralkantate „Vom Himmel hoch“ zum Vortrag kam — und das Osterkonzert des „Singvereins“ erwähnt, in dem Reger unter Mitwirkung von Lilli Rotal, Leo Gollanin und Albert Fischer die „Schöpfung“ von Haydn zur gelungenen Aufführung brachte.

Karl Paulke

MILWAUKEE: Wie alljährlich nahm auch diesmal von unseren großen Singvereinen der Milwaukee-Musikverein das größte Interesse in Anspruch. Er brachte als Neuheit Wolf-Ferrari's Chorwerk „La vita nuova“ und erzielte damit unter Leitung seines umsichtigen Dirigenten Hermann A. Zeitz einen großen Erfolg. Die Leistungen des wohl balancierten Chores, des Baritonisten Horatio Connell, des bekannten Meisters des Orgelspiels W. Middel-schulte und des Chicagoer Thomas-Orchesters sorgten dafür, daß man diese herrliche Tonschöpfung voll genießen konnte. Frederick Stock hatte mit seiner erlesenen Künstlerschar noch weitere Gaben in gewohnter

künstlerischer Weise darzubieten: Hussiten-Ouvertüre (Dvořák), Liebesszene aus Feuersnot, (Strauß), Liszt's berühmte Polonaise in E, sowie seine Faust-Symphonie. Für ein zweites Konzert war Ludwig Hess verpflichtet, der beim Sängerfest im Sommer großen Anklang gefunden hatte. Wiederum war die Aufführung von Bruch's „Lied von der Glocke“ ein durchschlagender Erfolg. Treffliche Solisten waren dazu herangezogen worden: die Sopranistin Adele Krüger, der Mezzosopran Henriette Wakefield, der Tenor Frank Ormsky und der Bassist Gustav Holmquist. Der a cappella-Chor hatte unter seinem Dirigenten Wm. Böppler eine Lisztfeier veranstaltet, die mit der Sopranistin Anna Langrich den Psalm 137 als wohlgelungene Hauptnummer auf dem Programm hatte. Am gleichen Abend führte sich die junge Pianistin Sarah Suttel von Chicago namentlich als Lisztspielerin vorteilhaft ein. Ein sogenanntes Ereignis war sodann die Darbietung von Händels Oratorium „Samson“. Der Verein hatte dazu den Chicagoer Singverein herangezogen, so daß ein Chor von über 500 Stimmen zur Verfügung stand. Der vereinigte Arion-Klub und Cecilian-Chor unter Daniel Protheroe stand ebenfalls auf alter Höhe. Eine willkommene Solistin war Alma Gluck, Mitglied der New Yorker Großen Oper, die eine geschmackvolle Auslese von Kompositionen auf dem Programm hatte, womit sie die Zuhörer zu begeistern verstand. Dann brachte der Verein noch eine Neuheit für hier: „Endymions Traum“ von Samuel Coleridge-Taylor. Unter Hinzuziehung von H. Evan Williams (Tenor) und Ora M. Fletcher (Sopran) wurde das klangvolle Werk des anglo-afrikanischen Komponisten beifällig aufgenommen. — Die Solisten-Konzerte hatten bekannte Größen aufzuweisen, wie die Pianisten Josef Lhevinne, Fannie Bloomfield-Zeisler, Harold Bauer, die Geigenvirtuosen Jan Kubelik, Maud Powell, die Gesangskünstler Geraldine Farrar und Edmond Clement. Alle überstrahlend, stand im Mittelpunkt des Interesses die Liedersängerin Elena Gerhardt. Sie war für hier ein Mädchen aus der Fremde und sie brachte Gaben, wie sie so prächtig vorher noch niemand verschenkt hatte. Es folgte nochmals ein Gastspiel des Chicagoer Thomas-Orchesters. Die ausgezeichnete Künstlerschar, die dem Stabe von Frederic Stock bis auf die zartesten Finessen folgt, ließ die Zuhörer in Genüssen schwelgen, wie Georg Schumanns Liebesfrühling-Ouvertüre, Brahms' Zweiter Symphonie und Rimsky-Korssakow's Capriccio Espagnol. Gleichzeitig debütierte Arthur Shattuck, ein junger Künstler aus dem Staate Wisconsin, der sein Klavierspiel bei Leschetitzky zur Reife gebracht hatte. Er war ein temperamentvoller Interpret von Rachmaninoffs Klavierkonzert in fis-moll. Der Gipfelpunkt der Saison war das Gastspiel von Arthur Nikisch mit seinem Londoner Symphonie-Orchester. Er brachte die „Egmont“-Ouvertüre, Tschaikowsky's pathetische Symphonie, und dann kam Wagner an die Reihe: Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“, Waldweben aus „Siegfried“ und das Vorspiel zu den „Meistersingern“. Da Nikisch Weltruf genießt und sein Orchester sich aus ersten Künstlern

zusammensetzte, ist es überflüssig, hier auf diese Meisterleistungen näher einzugehen.

Max Fischer

MÜNSTER i. W.: Die verflossene Saison war an Künstlerkonzerten recht arm. Arthur van Eweyk verabschiedete sich vor seiner Reise nach Amerika mit einem Liederabend, dessen Programm wegen Erkältung nicht vollständig erledigt werden konnte. Willy Burmester geigte neben der Kreutzersonate und vielen Kleinigkeiten wieder einmal das Mendelssohn-Konzert. Das höchste und vollkommenste, was ein gemischter Chor überhaupt zu leisten vermag, bot der a cappella-Chor „Jakob Kwast“ aus Wognum in Holland. Solche absolute Reinheit der Intonation, korrekte Textaussprache und Feinheit der Nuancierung habe ich sonst noch bei keiner Chorvereinigung angetroffen. In den Symphoniekonzerten des Musikmeisters Paul Günzel gastierte unter anderen Lotte Kreisler, die sich mit der Sopranarie aus „Freischütz“, mit Liedern von Peter Litzinger u. a. recht vorteilhaft einführte. Als ein tüchtiger Pianist offenbarte sich Herr André aus Köln in der Phantasie über ungarische Volksmelodien von Liszt. Die Konzerte des Musikvereins fanden ein gesteigertes Interesse, zumal viele anerkannte Kräfte wie Conrad Ansoerge, Edith von Voigtländer, Marguerite Capons acchijesler herangezogen wurden. Das 1. Cäcilienkonzert brachte Georg Schumanns „Ruth“ mit Frau Keldorfer, Frau Fischer-Maretzki und Wilhelm Fenten. Das Werk war in Chor und Orchester von Dr. Nießen aufs beste vorbereitet. Zu seinem Benefizkonzert wählte er Haydn's „Schöpfung“, womit er sich ein ausverkauftes Haus sicherte. Für den weniger vollendet ausgefallenen solistischen Teil entschädigten die prächtig herausgearbeiteten Chöre. Auf Kammermusik hätten wir, wie seit Jahren, so auch in diesem Winter verzichten müssen, wäre nicht für einen Abend innerhalb der Vereinskonzerte die Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle zu Berlin gewonnen worden. Nun hörten wir wenigstens das Trio op. 63 von Weber, die Serenade op. 25 von Beethoven und das Quartett op. 26 von Brahms in feinsinniger Ausführung. Am Ende der Vereinskonzerte stand die Matthäuspassion mit Anna Hesse, Anna Erler-Schnaudt, Richard Fischer und Felix Lederer-Prina, der man, abgesehen von den schematischen Ritardandi, mit denen ich mich bei Aufführungen derartiger Werke nicht immer einverstanden erklären kann, ein gutes Gelingen nachrühmen darf.

Ernst Brüggemann

NORDHAUSEN: Der Winter 1911/12 brachte für unser musikliebendes Publikum eine reiche Fülle herrlicher Gaben. Das Städtische Orchester unter der gediegenen Leitung von Gustav Müller führte in sechs Konzerten Meisterwerke aus alter und neuer Zeit auf. Es ist natürlich, daß ein großer Teil des Programms Werke von Franz Liszt aufwies. Wir hörten u. a. die Bergsymphonie, „Tasso“, „Orpheus“, zwei Episoden aus Lenau's „Faust“, die Ungarische Phantasie für Piano und Orchester, die Rhapsodien I und II, das A-dur Konzert, bei dem Kläre Adolph, unsere geschätzte heimische Pianistin, meisterhaft den Klavierpart führte.

Elsa von Grave spielte klassische Stücke der Lisztschen Klavierliteratur mit feinstem Verständnis. An einem Beethoven-Abend brachte die Kapelle u. a. die sogenannte Jenaer Symphonie C-dur zu Gehör. In der Romanze op. 50 trat zum ersten Male unser neuer Konzertmeister Löschner hervor. Von Mozart hörten wir die Serenade No. 9 und „Les petits riens“, von Berlioz die Overture „Le Carnaval Romain“ op. 9; Reznicek's „Donna Diana“-Overture entzückte in ihrer geistvoll und fein instrumentierten Scherzoart. Weingartners Serenade für Streichorchester, Tschaikowsky's gleichnamiges Werk op. 48 und seine Symphonie Pathétique op. 74 erfuhren eine glanzvolle Wiedergabe. Eine Weihestunde seltener Art bot die Aufführung von Bruckners Symphonie No. 3 d-moll. Im Konzertstück von Weber trat Bruno Eisner glänzend hervor. Von Wagner wurden unter lebhaftem Interesse der Musikfreunde bekannte Bruchstücke aus seinen Werken in feiner Darbietung zu Gehör gebracht. — Neben diesen orchestralen Vorführungen brachte der hiesige Frühsche Gesangsverein (Leitung: Musikdirektor Lindenhahn) Händels „Saul“ und Bruchs „Odysseus“ glanzvoll heraus. Der Konzertverein hatte in Minnie Nast eine vornehme Interpretin herrlicher Lieder von Schumann, Schubert, Strauß und Mozart gewonnen. Die Barthsche Madrigal-Vereinigung sang meisterhaft Madrigale religiösen, schelmischen und derblustigen Inhalts; das Brüsseler Streichquartett wurde als alter Bekannter lebhaft begrüßt und erfreute uns durch Dvořák's F-dur, Beethovens a-moll op. 132 und Schuberts nachgelassenes c-moll. Als Meister der Geige feierte Henri Marteau in Beethovens Konzert und in Bachs Chaconne Triumphe. Auch Ludwig Wüllner war wieder mit Coenraad V. Bos bei uns erschienen und sang mit seinen nicht großen stimmlichen Mitteln, aber in höchster dramatischer Gestaltungskraft Lieder unserer deutschen Meister und wußte sie uns als künstlerisches Erlebnis zu gestalten.

Friedrich Gewalt

PFORZHEIM: Auf durchweg erfreulichem Niveau hielt sich das, was der Konzertwinter uns brachte. Die Führung hält andauernd der Musikverein, dessen Konzerten ständig wachsende Beachtung zukommt. Acht Abende brachte uns die Saison. Im ersten hatte die Karlsruher Hofkapelle mit Reichwein an der Spitze das Wort. Von Brahms' „Dritter“ und Wagners „Parsifal“-Vorspiel umrahmt, wurde Liszt der schuldige Zentenartribut entrichtet durch gute Wiedergabe von „Tasso“ und „Mazzeppa“, die trotz der gefährlichen Nachbarschaft links und rechts Erfolg verzeichnen durften. Im 2. Konzert zog Messchaert's wunderbare Kunst alles in ihren Bannkreis, und Edith von Voigtländer führte sich als Geigerin mit bravourösen Leistungen ein. Mit Begeisterung aufgenommen waren Max Reger und seine Meininger, die Regers etwas kurzatmig gehaltene Lustpiel-overture und die dafür um so mehr in die Breite gehenden, gigantisch sich auftürmenden Variationen über ein Hiller-Thema zu eindrucksvollster Wirkung brachten. Adolf Busch spielte dazwischen das Beethovensche Violinkonzert, wie wir es schöner noch kaum gehört haben. Das 3. und 6. Konzert brachte uns erstklassige

Kammermusikleistungen. Eines stand im Zeichen der hoch zu rühmenden Kunst der „Böhmen“, von denen uns namentlich Dvořák interessierte. Die „Münchener“ brachten Johann Fuchs als zweiten Cellisten mit und bescherten uns als Umrahmung zu Brahms' Klavierquartett op. 26 (am Klavier Theodor Röhmeier) Schuberts op. 163 und ein reizvolles Boccherini-Quintett. Conrad Ansorge spielte vor gewohnte Hörern. Dora Moran enttäuschte als Sängerin. Pablo Casals ist ein trefflicher Cellist. Julia Culp ersang sich wieder gewohnte Anerkennung, ebenso das Ehepaar Felix von Kraus. Theodor Röhmeier wußte durchweg als Klavierpartner und Begleiter hochstehende Leistungen zu bieten. Er veranstaltete außerdem vier Matineen mit dem sehr gut eingeführten Brüder Post-Quartett, in denen neben den Vertretern der Klassizität auch die Modernen zu Worte kamen. Gernsheims Streichquartett op. 83 und Volbachs Klavierquintett in d op. 36 hörten wir in geistig belebter Wiedergabe aus dem Manuskript. Clara Röhmeier veranstaltete einen außergewöhnlich ergiebigen Abend mit lauter eigenen Kompositionen. Albert Fauth rief dreimal das feinspielende Wendling-Quartett hierher. Ludwig Kühn spielte in einem eigenen Klavierabend Bach, Beethoven, Chopin und Schumann, besonders Bach mit bemerkenswerter Klarheit und Stilsicherheit. Theodor Röhmeier machte einen Versuch mit einem Sonntagnachmittags-Konzert, in dem die Bläser-Vereinigung des Karlsruher Hoftheaters die reizenden Bläserquintette (mit Klavier) von Mozart (K. No. 452) und Beethoven (op. 17) zu schönstem klanglichen Leben erweckte. Der gemischte Chor des Männergesangsvereins brachte unter Albert Fauth die Bachsche Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ und Beethovens „Neunte“ in eindrucksvoller Wiedergabe heraus. Nur die Solisten befriedigten nicht in allen Teilen (Olga Band-Agloda, Meta Diestel, Karl Erb und Fritz Haas). Im Sängerkranz (Ernst Götze) hörten wir Nicodé's „Meer“, und in der Liedertafel debütierte Hugo Rahner als Nachfolger des jäh verstorbenen Albert Epp. Fritz Haas sang uns mit bestem Erfolg die „Winterreise“.

Ernst Götze

POSEN: Von Orchesterkonzerten war bemerkenswert die glänzende Aufführung der Neunten in der Orchestervereinigung durch Paul Geisler, ferner ein Konzert der Meininger unter Max Reger (Hiller-Variationen). An Solisten traten auf Ignaz Friedman, Teresa Carreño, Josef Sliwinski, das Ehepaar Petschnikoff, Julia Culp — diesmal wundervoll disponiert —, Ottilie Metzger. Prof. Hennig brachte in einem Symphoniekonzert Beethovens Chorphantasie, der Bachverein die „Matthäus-Passion“ am Karfreitag in der Kreuzkirche. Ein Klavierabend Xaver Scharwenka's und die Aufführung der „Jahreszeiten“ durch Prof. Hennig beschlossen die fast überreiche Konzertsaison.

A. Huch

REVAL: Auch in der verflossenen Saison war wieder ein Rückgang in Zahl und Besuch der Solistenkonzerte zu verzeichnen. Es erweist sich dabei immer mehr, wie von den hiesigen Nationalitäten doch allein die deutsche auf Stellung des Konzertpublikums Anspruch erheben darf.

Russen und Esten liefern immer nur ein verschwindend geringes Kontingent. Die deutsche Gesellschaft aber ist durch ernste Verpflichtungen verschiedener Art immer mehr am Konzertbesuch verhindert. So hat es denn manche Entmutigung für die Konzertgeber gegeben. Immerhin waren noch einige Namen von Klang in unserem Konzertsaal vertreten. Von Sängern erschienen George Walter mit seiner hochstehenden Bach- und sonstigen Liederinterpretation, Hermann Gura als markiger Balladensänger, William Pitt-Chat-ham mit seinem schönen, aber schier allzu zarten Bariton. An Sängerinnen fehlte es diesmal ganz, etwas Unerhörtes in unserm Konzertleben. Dagegen gab es unter den Pianisten einige Namen von Rang und Ruf: Conrad Ansoerge spielte mit reifer Meisterschaft; Frederic Lamond gab einen wunderbaren Beethoven-Abend; eine Neuerscheinung von starkem Eindruck war die temperamentvolle Maria Carreras, und auch die in anderweitigen Konzerten mitwirkenden Pianistinnen Elsa Walter-Haas und Ida Sothmann bewiesen tüchtiges Können. Durch Energie und eigenartiges Programm interessierte die jugendliche Maria Götz. — Von den Geigern wäre Huberman an erster Stelle zu nennen, der u. a. Richard Strauß' selten gehörtes Konzert spielte. Seine glänzende Virtuosität errang ihm auch diesmal frenetischen Beifall. Die mehr lyrisch als episch beanlagte Edith Waldhauer und die über großen Ton und ein schönes Instrument verfügende Erika Besserer sind beide im baltischen Heimatlande schon seit Jahren bekannt und geschätzt. Zu erwähnen wäre noch Sven Scholander, der wiederum seine Tochter Lisa mitgebracht hatte, sowie der jugendliche, durch schönen Ton brillierende Cellist Eginatjew. — Von den Vereinskonzerten beanspruchte die Aufführung von Wolf-Ferrari's „Vita nuova“ durch den Nikolai-Gesangverein unter Türnpu das meiste Interesse in seiner schönen Stileinheit und reichen Erfindung. Der Jäkelsche Gesangverein unter Kirschfeldt brachte eine gute „Elias“-Aufführung. Der Kammermusikverein, den gleichfalls A. Kirschfeldt dirigiert, griff mehrfach auf Bach zurück — h-moll Suite für Flöte und Streichorchester, Triosonate aus dem „Musikalischen Opfer“, d-moll Klavierkonzert — und brachte als Novitäten, für Reval wenigstens, Schuberts Oktett, Brahms' Klarinetten trio, ein sehr schwungvolles, reiche Erfindung aufweisendes Streichquintett von Glasunow und anderes zur Aufführung. — Eine hervorragende Kraft hat Reval in dieser Saison, aber leider auch nur in dieser, an dem blutungen Domorganisten Karl Hoyer besessen, der Leipziger Orgelschule (Straube) entstammend, der in mehreren Orgelkonzerten Bachsche und vor-Bachsche, aber auch modernste Orgelmusik in musterhaft gerundeter Technik und feinstem Verständnis zu Gehör brachte. Er geht zum Herbst — ein empfindlicher Verlust für uns! — nach Chemnitz. — An Orchesterkonzerten gab es mehrere; ohne künstlerisch Vollendetes zu bieten, erfüllten sie doch ihren Zweck, indem sie Älteres und Neues den Freunden von Orchestermusik wieder in Erinnerung brachten.

Otto Greiffenhagen

RHEINPFALZ: Reges Musikleben betätigten **Zweibrücken** und **Pirmasens**, wo sich sowohl gemischte als auch Männerchöre zu ge-

meinsamer Arbeit zusammenschlossen. So kamen unter Bensch's Leitung Bachs „Matthäuspassion“, Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt“ und zahlreiche kleinere Werke zur Aufführung. Solistisch machten sich verdient Martha Stapelfeldt, Frl. Valnor, Julia Culp, Lonny Epstein, Frl. Hegyesi, Julia Berl-Lilienfeld und die Herren Werron, Eisenberger, Wilhelm König, Heinrich Kühlborn, Adolf Müller, Fr. Wilh. Franke. Der Männerchor (Dir. Ott und Schörry) verzeichnet u. a. den „Normannenzug“ und „Schön Ellen“ von Bruch, „An den Mistral“ von Bleyle, Chor der Pilger und Gebet der Elisabeth aus „Tannhäuser“, Schuberts 23. Psalm mit Orgel, Chöre von Cherubini, Leo Haßler usw., ein Orchesterkonzert der „Meininger“ mit Reger an der Spitze, einen Duetten-Abend durch Charlotte Kuhn-Brunner und Dr. Roemer, ferner Solovorträge von Anna Schnaudt-Erler, C. Friedberg, Jos. Schmid, Hegedüs, Paul Bender, August Schmid-Lindner, Arrigo Serato, P. Schramm usw. — In **Kaiserslautern** kommen vorwiegend Musikverein und Cäcilienverein (Dir. Aug. Pfeiffer) und „Männerchor“ (Dir. Großmüller) in Betracht. Letzterer vermittelte u. a. die „symphonischen Variationen“ von Walter Braunfels, Reifers symphonische Dichtung „Frühling“, E. H. Seyffardts „Durch Kampf zu Friede“ und zahlreiche a cappella-Chöre aus dem Programm des Nürnberger Festes usw. Als Solisten sind u. a. zu nennen Fritz Häckel, Curt Vogel. Der Musikverein machte sich besonders verdient durch die Uraufführung von Otto Naumanns „Nis Randers“ für Chor und Orchester, einer Schöpfung von höchstem Wert. Imponierend wirkte die „Hunnenschlacht“ von Liszt; ferner sind anzureihen meist neuere Chorwerke von Hegar, K. Zöllner, Math. Neumann, Rob. Laugs, Krauß, Bruch, Pfeiffer usw. Aus der Reihe der Solisten seien Frau Caponsacchi, Th. v. Ladiges, Josef Pembaur und das Straßburger Streichquartett besonders genannt. Auch der Cäcilienverein berücksichtigte mit Vorliebe neuere Erscheinungen: eine Suite für Streichorchester und Harfe von Aug. Pfeiffer, „Ahasvers Erwachen“ von Fr. Hegar, Werke von Hugo Wolf, Richard Wagner u. a. Karl Klingler spielte das Violinkonzert von Beethoven und das in A-dur von Mozart, das Orchester u. a. Liszts „Tasso“. — **Speyer** verzeichnet unter M. Stahls Leitung u. a. eine Aufführung von Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth“, von Wagners „Liebesmahl der Apostel“, von mehreren unbegleiteten Chören durch Liedertafel-Cäcilienverein, ferner Solovorträge von Johanna Dietz, Anna Schabbel-Zoder, M. Gaa, Armida Senatra, K. Roos; anzufügen sind hier zwei Symphoniekonzerte unter demselben Dirigenten, wovon das eine die an anderer Stelle erwähnte Lacombe-Feier bildete, sowie die Totenmesse von Berlioz. Die „Fidelio“ (Dir. Krauß) führte gemeinschaftlich mit dem Mannheimer „Sängerbund“ Hutters „Coriolan“ auf (Solisten Martha Schauer-Bergmann und Adolf Müller), ferner a cappella-Chöre von Hegar, Othegraven usw. und registriert noch die Mitwirkung der Frankfurter Bläservereinigung mit Werken von Beethoven, Mozart und Brahms, sowie Prof. Gre-

goris (Melodramen) und Fritz Vogelstroms. — **Landaus Musikverein** (Dir. E. Walter) begann mit einem Wagner-Liszt-Abend, ausgeführt von Heinrich Knote und E. Riemann. In einem anderen Künstlerkonzert bewährten sich Gustav Havemann, Frl. Samuelsen und Frau Rubenbauer. Großen Beifall erzielte Max Reger mit den „Meiningern“. Mit Brahms' „Requiem“ wurde die Saison würdig beschlossen. — In **Neustadt a. d. H.** greift das unter der Direktion von Lill Erik Hafgren stehende Konservatorium erfolgreich in das musikalische Leben ein. An Aufführungen sind zu nennen: „Das Liebesmahl der Apostel“ von Wagner, „Sonnenhymnus“ von Liszt, Beethovens „Fünfte“ und „Egmont“-Ouvertüre, das Klavierkonzert a-moll von Grieg durch Siegfried Blaauw, das Violoncellkonzert in C-dur von d'Albert durch M. Frank usw. Solovorträge boten außerdem Frau Hafgren-Waag, Ernst Pozsonyi, Louis Bock, Anton Kohmann, Teresa Carreño usw. — In **Ludwigshafen** ist die Tätigkeit des Vereins für klassische Kirchenmusik (Dir. Hermann Bieling) besonders erwähnenswert. — In **Frankenthal** gewinnt die neue Trio-Vereinigung der Herren Heinz Mayer (Klavier), Caspar (Violine) und Leucht (Violoncello) wachsendes Ansehen; vier vortreffliche Aufführungen vermittelten klassische und moderne Kammermusikwerke. Der Cäcilienverein (Dir. Artur Berg) pflegt größere Chorwerke mit Begleitung („Märchen von der schönen Melusine“ von H. Hofmann) und sucht ab und zu vernachlässigte Bühnenwerke vor dem Vergessenwerden zu retten („Preciosa“ von Weber). Der Liederkranz (Dir. Julius Schmitt) sang Chöre aus dem Nürnberger Festprogramm, als umfangreicheres Opus mit Orchesterbegleitung Werners „Andreas Hofer“, und erfreute sich der Mitwirkung u. a. von Anna Schabbel-Zoder, Else Fischer-Gentner, Ethel Leginska, des Künstlerpaars Kuhn-Brunner usw. — In **Edenkoben** bewies Margarete Cloß im „Musikverein“ (Dir. Klein) die vortreffliche Qualität des Liederkomponisten Heinrich Rücklos durch eine stattliche Reihe vornehmster Gaben. Der Chor bewährte sich u. a. im „Geiger von Gmünd“ von Krug-Waldsee und im „Feuerreiter“ von Hugo Wolf.

ROSTOCK: Musikdirektor Schulz brachte als vornehmste künstlerische Veranstaltung einen Beethoven-Abend mit der Neunten Symphonie, der die „Erste“ voranging, Beethovens Schaffen von seinen Anfängen bis zur Vollendung uns vorführend. Für die Bayreuther Stipendienstiftung stellte sich Schulz selbstlos in den Dienst der guten Sache mit einem ausgezeichneten Orchesterkonzert, zu dem Paula Ucko aus Schwerin als Solistin berufen war. Die Künstlerin sang die Arie der Eglantine aus der „Euryanthe“ und Isoldens Verklärung vollendet schön. Die herrliche Stimme ist durch echt künstlerische Auffassung und edlen Vortrag beseelt, so daß sogar im Konzertsaal mit den Bruchstücken aus Oper und musikalischem Drama volle Wirkung erzielt wurde. In der Singakademie zeigte sich Soomer als vorzüglicher Liedersänger. Auch bei ihm vereinigt sich die mächtige klangvolle Stimme mit tiefer

Auffassung und prächtiger Wiedergabe. Soomer charakterisiert bis ins kleinste und gibt doch die einheitliche musikalische Form. Als Schubert- und Loewesänger hatte er den größten Erfolg. Von solistischen Leistungen seien Karl Flesch (Violine), Frl. Grünberg (Violine), Annie Eisele (Klavier), Adolf Frank (Cello) und die Altistin Emmy Leisner hervorgehoben. In einem von den Mitgliedern des Stadtorchesters unter Konzertmeister E. Böhme veranstalteten schön gelungenen Kammermusik-Abend wurden von Theodora Bandel Lieder eines jungen Komponisten Hans Müllner gesungen, die durch echte Empfindung und feine musikalische Ausführung sich auszeichneten. — Wie im vorigen Jahre gab Heinrich Schulz auch diesmal wieder den Konzerten einen feierlich weihvollen Abschluß durch eine vortreffliche Kirchaufführung der Matthäuspassion.

Prof. Dr. W. Golther

TEPLITZ-SCHÖNAU: Philharmonische Konzerte. Im 14. Jahrgang ihres Bestehens angelangt, dürfen sie auch heuer gleich hoch in ihrer künstlerischen Erlesenheit bewertet werden wie in den früheren Jahren. Sie vor einer etwa abwärts sich neigenden Linie zu bewahren, ist verständnisvolle Sorge und Verdienst von Dr. Stradal, der mit Geschmack sowie mit großem Geschick das Interesse in Spannung zu halten versteht. In dem Dirigenten des Kurorchesters Johannes Reichert steht ihm eine hervorragende Kraft zur Seite. Das 1. Konzert galt der Erinnerung an Liszt. In der Hauptnummer des Programmes, der Faustsymphonie, sang Senius das Solo im Schlußchor, für den die hiesigen Männerchorvereine die rechte Tönung fanden. Ignaz Friedman spielte das Klavierkonzert in Es-dur. Im 2. Konzert, dem Weingartner als Komponist und Dirigent besondere Folie gab, gelangte seine Symphonie No. 2 zur Aufführung; dieses Werk sowie die „Zauberflöte“-Ouvertüre und die große „Leonoren“-Ouvertüre erfuhren eine wahrhaft vollendete Wiedergabe. Lucille Marcel sang Lieder (mit Orchesterbegleitung) von Beethoven und Weingartner. Im 3. Konzert spielte Adolf Busch, der junge aufstrebende Geiger, Regers Violinkonzert A-dur, op. 101. Aus Mozarts Symphonie No. 36, C-dur (die Linzer) ließ Reichert die reizenden Züge mit feiner Hand in Erscheinung treten. Im 4. Konzert gelangte eine Symphonie aus dem Manuskript von Oskar Malata zur Aufführung. Reichert schenkte ihr allen Fleiß; doch aller Fleiß vermochte nicht sie durchzusetzen. In diesem Konzerte gefielen Frau Gura-Hummel und Hermann Gura vornehmlich in dem Duettenszyklus „Liebesnächte“ von Alexander Ritter. Im 5. Konzert lenkte sich alles Interesse auf Mahlers Fünfte Symphonie, der Reichert eine gute Aufnahme bereitete. Artur Schnabel brachte Brahms' Klavierkonzert No. 2. Hierin fand er ungeteilten Beifall. In den kleineren Stücken, besonders in Webers „Aufforderung zum Tanz“ teilte sich die Meinung der Hörer. Das 6. Konzert stand im Zeichen Beethovens. Das Kurorchester spielte die Symphonie No. 5, und der Solist, Hugo Herrmann, ließ sich mit dem Violinkonzert hören. Aus diesem sowie aus Bachs Suite No. 3, D-dur, dem Spohrschen Rezitativ und Adagio aus dem Violinkonzerte

No. 6, op. 28, sowie Berlioz' „Fee Mab“ ergab sich ein herrlicher Ausklang der heurigen Philharmonischen Konzerte. — Den Kammermusik-Abend besorgte uns diesmal das Brüsseler Streichquartett. Es spielte hier das zweite-mal, und man genoß aufs neue seine unvergleichliche Kunst.

Anton Klima
WORMS: Wegen der Vorbereitungen zu ihrem hundertjährigen Jubiläum gab die „Liedertafel und Musikgesellschaft“ nur zwei größere Konzerte. Beethovens Missa solemnis fand unter Musikdirektor Kiebitz eine durchaus zufriedenstellende Wiedergabe; namentlich der Sopran hielt sich tapfer und die hohen B und H klangen rein. Der Tenor hätte stärker sein müssen, das Orchester ließ manches zu wünschen übrig. Vorzüglich besetzt war das Soloquartett (Anna Kämpfert, Alice Aschaffenburg, die Herren Kühlborn und Vaterhaus). In Haydns „Jahreszeiten“ wirkten als Solisten Ludwig Guggenheim mit weichem und doch kraftvollem Organ und Luise Metzler mit nicht sehr starker, aber gut geschulter Stimme, sowie Anton Kohmann — Der Philharmonische Verein veranstaltete eine Lisztfeier, bei der Otto Voß ein umfangreiches Programm Lisztscher Klavierstücke mit gereifter Technik und feinstem musikalischen Fühlen bewältigte. Im 1. Orchesterkonzert des Vereins unter Hohmeier brachte das Orchester die Romantik von Haydns D-dur Symphonie No. 2 gut heraus; als Solisten lernten wir in dem Violinspieler G. Spohr einen ersten, geschmackvollen Künstler kennen, der einen schönen Ton entwickelte. Das 2. Konzert brachte Schuberts C-dur Symphonie, bei der sich besonders die Holzbläser wacker hielten, während die Streicher manchmal die nötige Sicherheit vermissen ließen. Klara Lion, die Schubert und Brahms sang, zeigte Kultur der Stimme und ansprechende Phrasierung. — Die Wormser Kammermusikvereinigung gab in diesem Winter nur drei Konzerte, was um so mehr zu bedauern ist, als wir hier nicht oft Gelegenheit zu guter Kammermusik haben. Der 1. Abend brachte unter Mitwirkung von Linke und Fritsch aus Mannheim Schuberts a-moll Quartett, Haydns C-dur Quartett op. 54 und Mendelssohns Es-dur Quartett; im 2. Konzert spielten Caspar (Violine), Leucht (Cello) und Kiebitz (Klavier) Brahms' C-dur Trio und Beethovens op. 70 No. 2; Luise Metzler sang sieben nicht gleichwertige Lieder aus dem „Jungbrunnen“ von Robert Kahn. Im letzten Konzert standen Mozarts Streichquartett D-dur und Beethovens c-moll Trio op. 9 auf dem Programm. Die jugendliche Emy Goldmann zeigte in Liedern von Volkmann und Brahms außer einer ansprechenden Stimme musikalische Sicherheit, Temperament und gute Schulung. — Einen höchst erfreulichen Abend verschaffte uns Karl Friedberg. Sein Beethoven ist nicht dämonisch, wie der Lamonds, sein Brahms ist nicht „brütend“, aber alles was er spielt, geht zu Herzen und löst das Gefühl reiner Freude aus. Seine Begleiterin Gerda Haller zeigte in Liedern von Wolf und Schubert ein umfangreiches Tonvolumen und vorzügliche Registerbildung. — Den Geiger Gustav Havemann hört man immer wieder gern; in einer Reihe von ihm

bearbeiteter Stücke alter Meister zeigte er kraftvolle Bogenführung und edlen Ton. Maja Samuelsen — ein rassiges Temperament — spielte mit ihm zusammen eine Sonate von Dunhill für Violine und Klavier: Schumannsche Romantik mit modernem Einschlag, die Themen prägnant, der Rhythmus oft eigenwillig. — Die Saison endigte mit der Feier des hundertjährigen Jubiläums der Liedertafel und Musikgesellschaft. Der erste Festabend brachte eine abgerundete Wiederholung der Missa solemnis; beim Konzert des zweiten Tages interessierten besonders zwei neue Werke zweier gebornen Wormser, die auch selbst dirigierten: Friedrich Gernsheim's Dichtung „Zu einem Drama“ ist eine groß angelegte symphonische Dichtung, deren Erfindungsreichtum und dramatische Verve gar nichts Akademisches an sich hat. Der noch junge Rudi Stephan, ein Schüler von Rudolf Louis, zeigte sich in seiner „Zweite Musik für Orchester und Orgel“ von Strauß und den Franzosen nicht unbeeinflusst, geht aber im übrigen seine eigenen und manchmal eigentümlichen Wege; er überrascht durch seine Farbenpracht und seine oftmals raffinierte Instrumentierung; auch als Dirigent stellt Stephan seinen Mann.

Dr. Max Strauß
ZITTAU i. S.: Wenn auch die Zahl der Konzerte dieselbe geblieben war, so vermißte man doch in der vergangenen Spielzeit jene ausgesprochenen Festtage, die uns in früheren Jahren Beethovens „Neunte“ oder etwa die „Matthäuspassion“ gebracht hatten. Der Konzertverein leitete allerdings die Reihe der Genüsse mit zwei Konzerten des Leipziger Thomaner-Chors ein, die dem Hörer unvergeßlich blieben. Das geistliche Konzert brachte Chöre von Bach, Hammerschmidt, Schicht, Richter und Schreck, sowie mehrere geistliche Lieder von Hugo Wolf, die in der meisterhaften Wiedergabe zu leuchtender Schönheit erblühten. Im weltlichen Konzert konnte man Gesänge von Brahms, Richter, Vierling, Donati und Gastoldi hören, sowie des Thomaskantors Schreck sehr dankbares und reizvolles „Hochzeitslied.“ Die weiteren Veranstaltungen brachten einen Kammermusik-Abend mit den Solisten Thila Plaichinger (Sopran), Grünfeld (Cello) und Mayer-Mahr (Klavier). Der Abend litt an der wenig glücklichen Aufstellung des Programms. Thila Plaichinger kann man wohl als Bühnensängerin bewundern, aber als Liedersängerin bot sie arge Entstellungen altbekannter Lieder (Strauß' „Cäcilie“ z. B.). An einem Orchesterabend brachte das Stadtorchester recht achtenswert Mahlers „Vierte“ zu Gehör, sowie Beethovens „Jenaer Symphonie“; Max Gießwein sang Wagnersche Bruchstücke, ein Unterfangen, das fast immer sehr bedenklich genannt werden muß. Nach diesen nur zum Teil befriedigenden Abenden kam Artur Schnabel und spielte Beethoven (Klavierkonzerte op. 58 und op. 73, Sonate op. 110), wie wir ihn lange nicht gehört hatten. Man war um so dankbarer für diesen Genuß, als kurz vorher im Graun-Konzert Emil Sauer die Waldstein-Sonate in recht äußerlicher Weise, gleichsam als „étude brillante“ gespielt hatte. In kleineren Werken von Schumann, Brahms, Mendelssohn, Chopin feierte seine geschmeidige, vornehm-äußerliche Kunst dagegen Triumphe. Die Graun-

Konzerte führten außerdem *Lula Mysz-Gmeiner* zu uns, deren schier unerschöpfliche Gestaltungskraft mit Liedern von Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolf helles Entzücken auslöste. Ferner hörten wir Fritz Kreisler, dessen Programm sich aus einer Reihe von auserlesenen musikalischen Leckerbissen zusammensetzte, die meisterhafte Wiedergabe fanden. Der „Orpheus“ führte „Mignons Exequien“ von Schumann, sowie „Der Rose Pilgerfahrt“ auf. Im 1. Konzert fand eine frisch musizierende, sehr erfreuliche Sonate für Geige und Klavier von unserm einheimischen jungen Komponisten *Karl Sommer* berechtigten Beifall. — Das Stadtorchester bot unter Leitung von *Karl Sommer* zwei im ganzen wohlgelungene Symphoniekonzerte. Im ersten hörten wir Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre, Strauß' „Bläser-Serenade“, Wagners „Siegfried-Idyll“, sowie Tschaikowsky's „Pathétique“. Im 2. Konzert wagte man sich an Bruckners „Dritte“ und spielte einige recht belanglose Sachen von Sibelius, sowie eine prächtige, frisch empfundene „Nachtmusik“ von Joh. Reichert. Bedauerlich war, daß man kein Quartett hörte, was Sache der Thießenschen Kammermusik-Abende gewesen wäre, wo man leider von der alten Gewohnheit, Dresdener Kammermusiker zu Quartetten, Trios usw. zu gewinnen, abgewichen ist.

-u-

ZWICKAU i. S.: Aus dem überreichen letztjährigen Musikleben unserer Stadt seien nur seine bemerkenswertesten Äußerungen hervorgehoben. Daß diese zumeist ganz vortrefflich waren, ergibt sich schon aus dem ernsten Wettbewerb der einzelnen Konzertveranstalter. Liszt beherrschte natürlich die erste Hälfte der Saison. Der Musikverein (Stadtkapellmeister *W. Schmidt*) brachte den „Tasso“, die Dantesymphonie und den „Totentanz“ mit *Anatol von Rössel* als Solisten, der auch in eigenem Konzerte insbesondere mit der h-moll Sonate verblüffende Technik und Gestaltungskraft bewies. Das Philharmonische Orchester (Kapellmeister *Büttner-Tartier*) spielte die „Festklänge“ und die „Hunnenschlacht“. Mit dem A-dur Konzert rivalisierten *Artur Reinhold* und *Elsa von Grave*. Der Marienkirchenchor (Königlicher Musikdirektor *Vollhardt*) brachte eine wohlgelungene Aufführung der Graner Messe mit *Sophie Krempe*, *Meta König*, *Val. Ludwig* und *Rud. Gmeiner* als Solisten. Unter der gleichen Leitung sang der Lehrergesangverein „An die Künstler“. Organist *Paul Gerhardt* huldigte mit der Prophetenphantasie und mit „Weinen Klagen“. Einen reichen Erfolg errang sich das Ehepaar *Jos. Pembaur* mit dem Konzert pathétique. blieb schon Liszt manchem nicht immer verständlich, so traf man im Publikum noch seltener auf einen *Ödipus*, der vor der

Sphinx Reger die Rätselfrage des 100. Psalms löste; um dieses mühevollen, zweifellos sehr interessante Werk machte sich *Vollhardt* mit seinem Marienkirchenchor und a cappella-Verein verdient; leichter eingänglich ist *Regers* „Weihe der Nacht“, vom Lehrergesangverein und *Franziska Bender-Schäfer* als Solistin gesungen. Müheloseren Genuß gewährte die übrige Saison: Symphonieen von Beethoven B, Brahms' e und c, Saint-Saëns' c, Bruckners Es, Göhler, Draesekes Tragische, Strauß' „Tod und Verklärung“, Wagners Faustouvertüre, Borodins Steppenskizze, Nicodé's symphonische Variationen (Schmidt), Schuberts Symphonie C, Beethovens c und „seine“ Jenaer, Bachs 5. Brandenburgisches Konzert (am Klavier *Otto Weinreich*), Strauß' „Don Juan“, symphonische Phantasie „Dido“ von *Büttner-Tartier* (Philharmonisches Orchester), Schumanns Faustszenen (a cappella- und Lehrergesangverein mit *Frau Lotze-Holz* als Gretchen), Brahms' Rhapsodie mit *Frau Bender-Schäfer*, Volbachs „Am Siegfriedbrunnen“, Chöre von *Curti*, *Andrea* und *Karg-Elert* (Lehrergesangverein), *Bleyes* „An den Mistral“, *Bruchs* „Römischer Triumphgesang“ (Männergesangverein unter *Lurtz*), *Bruchs* „Normannenzug“, *Zöllners* „Kolumbus“, hierbei unter den Solisten hervorragend *Friedrich Strathmann* (Sängerkreis unter *Zimmermann*), „Judiths Siegeslied“ von *Heinrich van Eyken*, von *Frau Friedrich-Höttges* packend vortragen. Tiefe Wirkung erzielte *Dr. Roemer* mit Odins Traumgesang aus „Gunlöd“. Einen glänzenden britischen Sieg der Schwestern *May* und *Beatrice Harrison* mit Brahms' Doppelkonzert läßt sich auch der teutsche Deutsche gern gefallen. *Richard Sahla* mit der prachtvollen Chaconna von *Vitali*, *Alfred Kase* und *Elsa Flith*, *Dr. Neitzel* besonders mit Bachs chromatischer Phantasie und Fuge wußten sich ihre früheren Sympathieen zu erhalten. Vielen Beifall erntete in ihrem Liederabend unsere heimische Sängerin *Sophie Krempe*. Von Kammermusikaufführungen seien das Trio d von Schumann, gespielt von *Rudolf Weinmann*, *Prag*, *Hans Kindler* und *James Simon*, sowie die ganz vorzüglichen Leistungen des jugendlichen Ungarischen Streichquartetts erwähnt; auch die Schwestern von *Paszthory* wissen im Gebiete heiterer Anmut zu fesseln. Reife ernste Kunst boten nicht minder die Vorträge unserer Organisten *Paul Gerhardt* und *Paul Kröhne* auf zwei Klavieren, besonders mit Bachs Goldbergvariationen und Brahms' Variationen über ein Schumannsches Thema, ebenso des ersteren Orgelvorträge von *Mojisovics'* Choralvorspielen und eigenen Schöpfungen: Totenfeier, Improvisationen und Phantasie über „Ein' feste Burg“.

Dr. W. Berthold

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Aus dem kürzlich im Verlag Schuster & Loeffler erschienenen Buch „Beethovenstätten in Wien und Umgebung“ von Bertha Koch wollen wir heute acht von den 124 Bildern, die den besonderen Reiz dieses Werkes ausmachen, unseren Lesern vorführen. Im vorigen Heft hat Dr. Egon von Komorzynski auf Seite 110 und 111 eine rühmende Besprechung dieses Bandes veröffentlicht, so daß wir uns weiterer Hinweise auf seinen Wert enthalten können. Von den acht Wohnstätten sind gleich nach Erscheinen des Buches einige „aktuell“ geworden, nämlich das Wächtergassel und das Haus im Tiefen Graben, wo Beethovens erste Wiener Behausung war. Diese beiden Baulichkeiten werden jetzt von der Bildfläche verschwinden. Der Spitzhacke fällt eben auch in Wien so manches charakteristische Bauwerk zum Opfer. Schade ist es besonders um das Wächtergassel, das mit seiner Enge und der in ihm emporführenden Treppe an weit südlichere Orte gemahnt, an Genua und Neapel. Ebenfalls demoliert wird jetzt das Haus Hadikgasse 62 in Penzing, von dem wir gleich zwei Aufnahmen präsentieren. Es ist ein reizender, fast schloßartiger kleiner Bau, von dem die Autorin sagt, daß namentlich der Blick von der schönen relief- und balkongeschmückten Südseite über die Wienbrücke auf die Hietzinger Pfarrkirche und auf einen Teil des Schönbrunner Parkes ganz besonders reizvoll sei. Hier hat Beethoven nicht länger als drei Wochen ausgeharrt; er wurde von der Neugier der Leute verfolgt, die sich auf der Brücke über die Wien anhäuften, um den berühmten Mann anzustauen. Es war die Zeit unmittelbar nach Abhaltung seiner beiden großen Konzerte im Mai 1824. Zu den berühmtesten Beethovenhäusern in Wien gehört das Pasqualatische Haus auf der Mölkerbastei 8. Wir sehen da ein ziemliches Gewirr von Häusern, die auf einer ansteigenden Straße planlos nebeneinander aufgebaut sind, ein Stück alten Wiens hart an der großartigen Ringstraße, eng benachbart dem Burgtheater. Über den Aufenthalt Beethovens in dem berühmten Haus und die hier entstandenen Werke gibt Bertha Koch eine ausführliche Darstellung. Die beiden letzten Bilder führen uns nach Gneixendorf bei Krems und zeigen uns neben der Dorfstraße das Schloß, in dem Beethoven zum Besuch bei seinem Bruder Johann kurze Zeit vor seiner Auflösung zugebracht hat. In seiner Begleitung befand sich sein Neffe, der kurz vorher von seiner Schußwunde geheilt war. Es ist die besterhaltene Beethovenstätte Niederösterreichs, ein vornehmes Barockschlößchen mit dazugehörigen Grundstücken und Nebengebäuden. Bemerkenswert schön ist von diesem Gebäude der Blick auf Göttweih gegen Süden und andere Erhebungen längs der Donau. Zwei volle Monate hat hier Beethoven verweilt. Am 1. oder 2. Dezember 1826 kehrte er nach Wien zurück und soll sich auf der Heimfahrt jene Erkältung zugezogen haben, die der unmittelbare Anstoß zu seiner Todeskrankheit gewesen ist. Schwerkrank langte er im Schwarzsplanierhaus an, das sein Sterbehaus werden sollte.

Nachträglich sei noch Joachim Raffs gedacht, dessen Todestag sich am 25. Juni zum dreißigsten Male jährte. Dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen seiner Witwe sind wir in der Lage, unsern Lesern ein seltenes Porträt vorzulegen: eine vom 8. März 1856 datierte Bleistiftzeichnung des mit Raff befreundeten, seinerzeit sehr geschätzten Malers Lauchert, die den Tonsetzer, einen der begeistertsten „Neudeutschen“, im Alter von 34 Jahren darstellt.

Am 6. Juli feierte Otto Neitzel seinen 60. Geburtstag. Als bewährter Klavierspieler und Pädagoge, erfolgreicher Komponist (u. a. „Walhall in Not“ und „Barbarina“) und besonders als feinsinniger Musikschriftsteller hat sich der Künstler, der seit 25 Jahren Musikreferent der Kölnischen Zeitung ist, in der musikalischen Welt einen angesehenen Namen geschaffen.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



DAS BEETHOVENHAUS IN PENZING BEI WIEN,
HADIKGASSE 62



XI

21



DAS BEETHOVENHAUS
AUF DER MÖLKERBASTEI 8 IN WIEN



DIE SCHREYVOGELGASSE IN WIEN
LINKS: MÖLKERBASTEI 8





GNEIXENDORF BEI KREMS, DORFSTRASSE



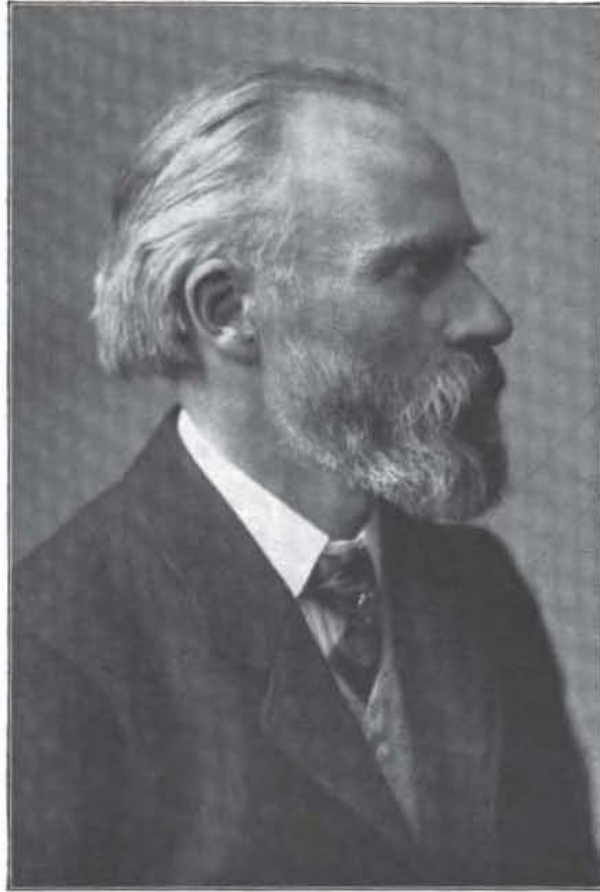
SCHLOSS GNEIXENDORF BEI KREMS





JOACHIM RAFF
† 25. Juni 1882
Bleistiftzeichnung von Lauchert





Atelier Liesendahl, Köln, phot.

OTTO NEITZEL

* 6. Juli 1852



DIE MUSIK



HEFT 22

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
11. JAHRG. AUGUST

1912

Es ergeht an uns eine ernste feierliche Mahnung zur Eintracht, zum offenen, edelsinnigen und ausharrenden Zusammenwirken, zum berechtigten Aufgeben alles kleinlichen Zwistes und Haders; denn nur insoweit wir nicht die freie Entfaltung der Selbständigkeit mit den falschen Berechnungen der eiteln Selbstsucht verwechseln, kann Großes und Dauerhaftes erzielt werden.

Franz Liszt

INHALT DES 2. AUGUST-HEFTES

WALTER HOWARD: Was ist uns Musik, und was kann sie uns sein?

LEOPOLD HIRSCHBERG: Spohr als Balladenkomponist

JULIUS KAPP: Aus Weimars musikalischer Glanzzeit. Mit mehreren unveröffentlichten Briefen Franz Liszts

RUDOLF CAHN-SPEYER: Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie von Giacomo Setaccioli

REVUE DER REVUEEN: Aus Tageszeitungen. I.

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Rudolf Cahn-Speyer, Max Burkhardt, Wilhelm Altmann, Hugo Schlemüller, Fr. B. Stubenvoll, Joh. Hatzfeld, Ernst Neufeldt, Hermann Wetzl, Franz Dubitzky, F. A. Geißler, Emil Thilo

KRITIK (Oper und Konzert): Bayreuth, Leipzig, Mannheim, Nürnberg, Prag, Tsingtau

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Louis Spohr, nach dem Gemälde von F. Schimon; Liszt-Denkmal in Preßburg; Heinrich Urban; Hans Sommer (3 Porträts); Claude Debussy, nach dem Gemälde von Jacques Blanche

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Erwiderung, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

WAS IST UNS MUSIK UND WAS KANN SIE UNS SEIN?

VON WALTER HOWARD IN JENA

Es unterliegt keinem Zweifel, daß heute mehr Musik produziert und reproduziert wird, als es je zu einer Zeit geschehen ist. Aus diesem Umstand zu schließen, die modernen Menschen wären wirklich empfänglicher und aufnahmefähiger für Musik geworden, scheint berechtigt zu sein. In Wahrheit kann man aber einerseits nur auf einen Drang, auch in Musik Geschäfte zu machen, schließen, wie andererseits auf einen gesteigerten Musikhunger. Letztere Erscheinung ist nun um so merkwürdiger, als Hunger gewöhnlich nur dann laut wird, wenn Nahrungsmangel herrscht. Solange die Bedürfnisse voll befriedigt werden können, verläuft der Vorgang des Forderns und Nehmens ganz in der Stille. Das nervöse Hasten in unserem Musikleben ist also entweder ein Zeichen, daß selbst die ungeheure Musikproduktion noch nicht ausreichend ist für den Musikhunger unserer Zeit, oder daß dieser durch das Gebotene nicht wirklich gestillt wird. Es gibt tatsächlich Menschen, die behaupten, dem musikliebenden Publikum würden Steine statt Brot gegeben; darum herrsche dies Geschrei, darum nehme das Angebot immer noch zu an neuen Werken und an musikalischen Veranstaltungen.

Eine eigentümliche Erscheinung begleitet aber das scheinbar so rege Musikleben unserer Zeit. Es wird fast gar keine Hausmusik mehr gemacht. D. h. wirklich ernste Musikpflege wird nur noch in den öffentlichen Musiksälen getrieben. Während es früher Sitte war, im Hause ernstlich, liebevoll Musik zu treiben, ist das Zimmer, die Kammer heute nur noch der Ort, wo geübt, im besten Fall für die Öffentlichkeit vorbereitet wird, oder wo das Spiel mit den tönenden Formen Trumpf ist. Man könnte vielleicht glauben, der Zug der Zeit ins Große, das Aufgehen des Einzelnen im sozialen Gedanken habe auch die Musikpflege dem Einzelnen aus den Händen gerissen und der Masse in die Arme geworfen. Ich glaube, daß dem nicht so ist. Mir scheint gerade das Zusammentreffen des aufgeregten öffentlichen Musiklebens mit einem Zurückgehen des privaten Interesses an guter Musik ein Zeichen zu sein, daß wir in musikalischer Beziehung auf gar keiner besonderen kulturellen Höhe stehen. Das wird verständlich, wenn wir in Betracht ziehen, daß man Musik sehr mißverstehen und so sie selbst und damit ihre Wirkung vernichten kann. Der allgemeine Schrei nach Musik ist ein Beweis, daß niemand heute mehr weiß, was er mit der vorhandenen Literatur anfangen soll, und daß den meisten die Noten, selbst wenn sie klingen, Hieroglyphen geworden sind.

Der Sinn für Musik ist dem Menschen angeboren, er ist mit unserer

Kultur aber mehr und mehr gewachsen. Die Zunahme der öffentlichen Musikaufführungen bestätigt das Vorhandensein eines starken Bedürfnisses unserer Zeit nach Musik. Die Abnahme der Kammermusikpflege (im Sinne des Musizierens im häuslichen Kreis) beweist, daß all das Gebotene nicht den musikalischen Sinn anzuregen vermag, sondern ihn vielmehr totschießt. Es riskiert heute nur noch der Schwachbegabte, selbst zu musizieren. Der gut Beanlagte getraut sich gar nicht mehr an ein Instrument. Nur wer große Kräfte zum Kämpfen in sich fühlt, geht noch an die Musik praktisch heran und stürzt sich in den Rachen der Öffentlichkeit. Ist es nicht Tatsache, daß die musikalischsten Menschen nicht die Musik als Fach ergreifen? Ist es nicht Tatsache, daß diese selbst im Hause seltener und immer seltener selbst musizieren? Weil sie fühlen, daß die äußerliche Musik, so wie sie heute betrieben wird, die Musik in ihnen tötet. Aber das sind seltene Ausnahmen, für die Masse beantwortet sich die Frage anders. Warum läßt man sich lieber vom Grammophon etwas vorspielen, anstatt sich selbst an ein Instrument heranzuwagen? Weil niemand mehr in sich selbst Musik hat, daß es ihn triebe, das innerlich Gehörte aus sich herauszugeben. Ich werde diese Behauptung weiter unten zu beweisen versuchen. Denke aber ja niemand, die mechanischen Musikwerke erleichterten den Menschen den Musikgenuß. Das ist nicht wahr. Wem es innerlich klingt und singt, den stört jede Musik, die ein anderer macht; ihn treibt es zuerst selbst zu spielen, er muß es aus sich herausgeben, was in ihm jauchzt und schluchzt, er kann gar nicht anders. Es jauchzt aber heute dem Menschen im Innern nur mehr der Intellekt; seine Seele ist ja wegbewiesen worden, und sie kann nun nicht einmal darüber schluchzen. Der moderne Mensch ist stolz darauf, nur noch zu glauben, was er sieht. Was da im Innersten klang und manchmal noch schüchtern klingen will, das ist ja begrifflich nicht zu fassen, das sind überwundene Sentimentalitäten; dazu hat der moderne Mensch zu viel Wissenschaft im Kopf, er hat auch keine Zeit, er muß Geld verdienen. Leute, die es einem Spinoza nachtun möchten und lieber in Dürftigkeit in der Welt ihren seligsten Vorstellungen leben, sind Sonderlinge.

Aber nein, es scheint, als könne man diese Seele doch nicht ganz morden: der Hunger, der Hunger nach Musik schreit zu mächtig. Was ist's nun mit den Steinen? Ja hier treffen wir auf den wunden Punkt der modernen Kultur. In der Musik ist das Klavier sein Symbol. Deshalb ist es auch in jedem zweiten Haus anzutreffen. Ei, werden mir meine Leser sagen, also doch ein Musikinstrument in den Häusern! Nein, das Klavier ist kein Musikinstrument. Das Klavier ist die Maschine, die Öldrucke von Kunstwerken herstellt. Trotz Liszt. Ja gerade Liszt beweist es, daß die Technik des Öldruckes bis zum äußersten gesteigert werden kann, so daß dem Laien der Unterschied in ein Nichts verschwimmt. Und es paßt so

gut zum Großmeister der Programmusik, daß er sein Leben daran wandte, ein so mangelhaftes Dilettanteninstrument derart in seine Gewalt zu bekommen, daß er wirklich ernste Dinge darauf zu sagen vermochte. Das Klavier bleibt trotzdem ewig ein Musikersatzinstrument, weil es einen toten Ton hat. Die Streich- und selbst die Blasinstrumente sind ihm überlegen, diese sind Musikinstrumente. Doch wollen wir uns darüber klar sein, daß der Unterschied zwischen dem Klavier und der Violine nur ein gradueller, kein prinzipieller ist; beide Instrumente können immer nur bis zu einem gewissen Grad das innerlich Gehörte nachbilden. Wie stark es empfunden wird, daß die Wiedergabe einer Komposition niemals die Intuition zu erreichen vermag, sehen wir an der Entwicklung der Instrumentationskunst. Der Musiker sucht von Jahr zu Jahr nach neuen Mitteln, um das sagen zu können, was in ihm lebt. Wie wenig es ihm gelingt, zeigen die Orchester- und Chormassen, die heute aufgeboten werden, um die Wirklichkeit der Vorstellung anzunähern. Was für eine Wirklichkeit? Sollte die Idee nicht doch die eigentliche Wirklichkeit sein? Ich glaube fast, das bestreiten nur Leute, denen eben noch nie eine Idee so klar gewesen ist, daß sie die lächerliche Unvollkommenheit der sogenannten Wirklichkeit ihr gegenüber erkennen mußten.

Wieder sind wir bei der wunden Stelle der modernen Kultur angekommen. Doch schieben wir deren Besprechung hinaus. Bleiben wir bei der Violine und dem Klavier. Wird der gewaltige „graduelle“ Unterschied zwischen diesen beiden Instrumenten nicht empfunden? O doch, aber nicht erkannt. Das ist nämlich ein Unterschied, auch ein gradueller. Der Beweis, wie stark die Qualität der Geige als musikalischen Instruments empfunden wird, liegt in der Tatsache, daß alle anderen Musikinstrumente, einschließlich des Cellos, ihr nachgestellt werden in der Würdigung und so in der Verwendung. Der Beweis, mit wie geringem Nachdenken man bis jetzt diesem Empfinden gegenüber gestanden, liegt in der Tatsache, daß die Hausmusik, das Laienpublikum sich immer häufiger mit dem Klavier abplagt, immer seltener mit der Violine. Hier hat die Massenwirkung bestochen. Man hat eine exoterische Auffassung der Musik mit der Anwendung von Massen proklamiert. Schon zwei Menschen können nicht absolut auf einen Grad der Empfindung gestimmt werden. Ein ganzes Orchester vermag niemals unter einen Empfindungshut gebracht zu werden; auch darüber sprechen wir noch. Hier sei kurz behauptet: die orchestrale Wiedergabe eines Musikstückes steht in diesem Sinne unter der pianistischen. Die Lust, das Klavier zu pauken, bekundet, daß die Welt voller kleiner Hanslicks steckt, die unentwegt die Freude am Klang allein für den Inhalt der Musik halten. Wer auch nur etwas empfindet beim Anhören von Musik (und man kann auch seinem eigenen Spiel zuhören, ihr Dilettanten!), dem ist die Wiedergabe von Orchesterwerken auf dem Klavier ein Greuel; hat

er nur ein Klavier als Medium seiner Empfindungen, so wählt er Klaviermusik für sein Spiel. Der empfindende Musiker, oder besser Musizierende, vermeidet Dinge auf dem Klavier wiederzugeben, die dessen Mängel als Musikinstrument zu deutlich werden lassen.

Ich muß meine Anschauung über das Klavier noch besser begründen. Schon weil bei dieser Gelegenheit ein tieferer Blick in das Wesen der Musik zu tun ist. Ein Unterschied zwischem dem Klavier und der Violine ist allgemein bekannt. Es ist der tote Ton des ersteren gegenüber dem lebendigen Ton der letzteren. Am Klavier vermag man einen Ton nur zum plötzlichen Erklingen zu bringen. Vom ersten Moment seines Entstehens aber ist er wieder im Vergehen begriffen. Selbst das Pedal vermag durch Freigeben aller Saiten, die mitzuschwingen vermögen, dieses Vergehen nur scheinbar aufzuhalten. Im Augenblick des Pedaleintrittes erklingen plötzlich mehrere Saiten mit, d. h. der abnehmende Ton erfährt eine momentane Stärkung, um nun wieder sein rasches Sterben aufzunehmen. Im Grunde eine furchtbar unmusikalische Wirkung, über die wir leider hinwegzuhören gelernt haben. Die moderne Art der Pedalbenutzung, nicht auf den Anschlag das Pedal zu bringen, sondern dieses erst niederzutreten, wenn der Ton schon die Hälfte seines Zeitwertes hinter sich hat, bestach unser unausgebildetes Ohr gewaltig. Wir müssen uns aber ruhig darein fügen; ein Klavierton unterscheidet sich vom Zupf- oder Schlaginstrument ja ohnehin nur durch größere Klangfülle (vielleicht auch Geräusch?).

Benutzen wir die Gelegenheit, unsere Illusion vom lebenden Ton zu unterstützen. Denn der lebende Ton ist doch der schönere, weil er der Intuition am nächsten kommt. Ich möchte sagen: ein lebender Ton wird immer neu geboren, er wächst immer wieder aus sich selbst heraus. So wie bei gutem Legato ein Ton aus dem anderen mit Öltropfenschwere und Geschmeidigkeit aus dem vorhergegangenen herausfällt, geboren wird, Blüte aus Blüte, so wird der Ton selbst je nach seiner zeitlichen Länge permanent aus sich heraus entwickelt. Diese Entwicklung setzt ein mit der Geburt des Tones und verschwindet erst mit ihm selbst. Brutale Musikantenseelen haben diesen Vorgang in unkeuscher Weise beobachtet und gefunden, daß dieses Werden trotz allem seinen Höhepunkt nicht am Ende des Tones hat, sondern etwa in der Mitte. Es ist daraus die entsetzliche Regel entstanden, die Töne an- und abzuschwellen. Welche musikalische Roheit darin liegt, kann natürlich nur der begreifen, dem Musik in der Hauptsache Empfindung ist. Dieses Wellenspiel des tonlichen Lebens existiert sehr wohl, aber es wird geboren aus dem Empfinden des einzelnen Tones. Wo es nicht vorhanden war, fehlte das Empfinden. Welches Unterfangen, durch künstliches Nachschaffen dieser lebendigen Kurven die Empfindung nachträglich vortäuschen zu wollen!

Wieder sind wir am Wundmal der Zeitkultur. Muß der Mensch durchaus am Äußeren haften bleiben, muß wirklich das innere Erleben mit Gewalt totgeschlagen werden? „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.“ Fehlt das pulsierende Leben im Einzelton, so fehlt es auch in der Summe der Töne im Musikstück. Wie weit ist es gekommen, daß man es wagen darf, die äußeren Zeichen inneren Empfindens plump nachzuahmen und so Seele vorzutäuschen, wo einmal wirklich keine vorhanden war! Wie tief ist die Kunst gesunken, daß sie ihren Stolz darin sieht, mit dem Verstand nachzuäffen, was die Seele so viel schöner und ursprünglicher geben konnte! Oder glaubt wirklich jemand die Feinheit der lebendigen Kurve eines nur empfundenen Tones ganz nachbilden zu können? Dann hat der Materialismus ja zum mindesten Gleichberechtigung mit einer spiritualistischen Weltauffassung. Ich vermag noch nicht zu glauben, daß eine unbeseelte Welt in irgend etwas beseeligen könnte. O, arme Musik, du bist gestorben. Doch bleiben wir bei unserem Beispiel des lebendigen Tones; wenn wir dessen Leben zurückerobern können, ist es um die Wiedererweckung der ganzen Welt nicht schlimm bestellt. Verweisen wir erst einmal die Versuche, das Leben des Violintones künstlich zu schaffen, in das Gebiet der nachher zu besprechenden Dynamik. Bleiben wir für jetzt bei der Tatsache stehen, daß die Möglichkeit, die klangerzeugenden Schwingungen einer Saite durch fortwährenden Anstrich über das Momentane zu erheben, das Klavier in unserer Bewertung unter die Violine stellt. Beobachtet man musikalische Menschen, wenn sie z. B. Laute spielen, so bemerkt man im träumerischen Auge, wie der verklingende Ton im Geiste weiterlebt; man findet auf Befragen auch immer wieder, daß die musikalische Vorstellung sich nicht mit dem erzeugten Tone begnügt, sondern diesen gern länger erhält, sich in diesem badet, ehe sie in den höheren oder tieferen Ton mit Klagen oder Jauchzen springt. Wollen wir, bitte, keinen Unterschied machen. Nur kleine Seelen empfinden in der Musik Alltagsgefühle; der offene, nicht verschüttete innere Mensch empfindet in den Tönen tiefer als im täglichen Leben. Wohl sind ihm die Empfindungen des menschlichen Erlebens Ursache, daß er Töne im Geiste produziert. Die Empfindungen des Tages führen uns zu den Tönen, ja sie sind für den musikalischen Menschen die Töne selbst; kein Empfinden ohne Seelenglockenklang, kein Ton ohne Empfindungsgehalt. Aber die Beschäftigung mit der Welt der Töne, das andächtige Lauschen dem inneren Klingen, dem Engelorchester (wie es poetische Menschen nannten, die ihr Innenleben in seiner ganzen Pracht nicht für ihr Eigentum halten wollten, sondern es „den Himmel“ nannten), die Hingabe an unsere innere Musik vertieft unser Empfinden, bis wir es nicht mehr wiedererkennen. Der Schmerz wird so freudig, die Lust so schwer. Alle irdischen Beziehungen verlieren sich, und wir fühlen am Ende nur noch, daß wir die Welt selber sind. Das,

was wir in den Tönen unseres Innern hören, ist so groß, so weit, es umfaßt alles, es umspannt alle Empfindungen, alle Schönheit ist in ihm enthalten und alle Weisheit, wir stehen staunend vor — Gott.

Doch ich vergesse, in welcher Zeit ich lebe. Ich muß einen anderen Ausdruck wählen, um mich heute verständlich zu machen. Vielleicht gelingt es mir. Der Leser möge mir meine so antiquierte Ausdrucksweise verzeihen. Das, was ich sage, existiert wirklich. Wir nennen es heute Vorstellung von Tönen. Hat die Vorstellung einen bestimmten Grad von Klarheit erreicht, so ist sie ohne weiteres gegenwärtig zu halten. Wir wissen das aus der Praxis des Lebens. Jeder von uns hat Vorstellungsbereiche, die ihm besonders geläufig sind, wo er der Wirklichkeit nicht mehr bedarf, um klar und deutlich zu erkennen und zu verwerten. Der Klaviervirtuos spielt, ohne auf die Tasten zu sehen; er weiß im Traume, wo jede Taste liegt, er sieht im geistigen Auge die Einteilung der Tasten, und ihre Entfernungen braucht er nicht abzuschätzen; er kennt sie, er sieht sie, als ob er mit seinen leiblichen Augen auf sie blickte. So geht's dem Schreibmaschine Schreibenden; so erfährt die Klarheit der Vorstellung¹⁾ jeder Mensch nur zu oft am Tage. Gleich wie wir in unserem Zimmer im Dunkel Bescheid wissen, wie der eine Gesichtsvorstellungen, der andere Gehörs-, Geruchs- oder Geschmacksvorstellungen hat, und innerhalb seines besonders begabten Sinnes gewisse Arten der Vorstellungen ihm geläufig sind (für Augenmenschen Formen, Farben), so sind dem wirklich musikalischen Menschen Tonvorstellungen nach Höhe und Qualität geläufig. Diese Töne zu kombinieren in Zeit, sie einander folgen oder sie nebeneinander hergehen zu lassen ist für ihn so leicht, daß musizieren für ihn fast weniger bedeutet, als im Geiste zu lauschen, was in ihm klingt. Der ausgebildete Musiker sollte diese Vorstellungskraft so entwickelt haben, daß er nichts aus dem Verstand heraus zu spielen braucht, daß alles Musizieren für ihn ein Reproduzieren etwas bereits fertig Vorhandenen bedeutet. Darum müssen wir nämlich wiederum diejenigen achten, die nicht selbst musizierend sind. Sie sind sich bewußt, innerlich nicht so klar zu sein, daß sie etwas zu sagen hätten. Ich spreche nicht vom Komponieren allein. Auch die vorhandene Literatur lebt in unserer Vorstellung so neu auf, daß ein Musizieren stets ein Selbstschaffen bedeutet. Allerdings, wem die Musik innerlich nicht absolut klar war, der muß künstlich, verstandesmäßig konstruieren und sich vor allem sagen lassen, wie man musikalisch vorzutragen hat. Als ob man das sagen könnte! Lehren kann man doch nur „seinem Gefühl zu lauschen“, damit man selbst erfährt, was die Weltenseele immer wieder gleich in uns bildet. Oder ist es ein Zufall, daß wir alle einig

¹⁾ Je klarer die Vorstellung, um so virtuoser die automatisch daraus resultierende Bewegung. Unterrichten heißt: Vorstellungen bewußt entwickeln.

darüber sind, was musikalischer Vortrag ist? Ich meine, die äußeren Zeichen sind doch allgemein anerkannt als übereinstimmend bei allen Menschen. Ob es von musikalischer Anlage zeugt, wenn man beim Musikanhören überhaupt Zeit hat, die Anwesenheit dieser Zeichen zu konstatieren, weiß ich nicht; ich möchte mich darüber lieber heute nicht aussprechen. Tatsache ist nur, daß man, wenn man am tiefsten mitempfunden hat, weder bei eigenem, noch bei fremdem Musizieren sagen kann, ob hier ein Crescendo gemacht, dort ein Staccato gespielt worden ist, sondern daß man eben nur empfunden hat. Die Unmusikalischen haben dann festgestellt, daß uns immer etwas ergreift, wenn äußerlich diese und jene Zeichen zu beobachten waren; während sie fehlten, wenn wir kalt und innerlich unbeteiligt geblieben waren. Weil das innere Empfinden nun aber nicht mit Worten zu belegen ist, wurden wir gezwungen, wollten wir uns erklären, zu sagen: Hier mußt du mehr so spielen, hier mehr so. Wäre es nicht im Interesse der Kunst besser gewesen, wir hätten uns davon nicht verleiten lassen und wären bei einem undeutlichen und doch so deutlichen: Du hast hier nicht klar genug im Geiste gehört und nicht genug empfunden, geblieben? Wir kommen nun mal dem Seelischen nicht anders als mit Beispielen bei. Und das Gesetz von Ursache und Wirkung wird in Ewigkeit „die göttliche Liebe“ bleiben.

Hier ist der Ort, wo wir auf das Gebiet der Dynamik kurz eingehen können. Die Dynamik begann die Menschen erst wirklich zu interessieren, als sie die äußeren Zeichen inneren Empfindens als das Wesentliche an der Musik ansehen lernten. Klingt das sehr verwunderlich, so läßt es sich doch erklären. Greifen wir auf das eben besprochene Gebiet zurück, um von diesem aus in das Verständnis der Sache einzudringen. Was die Pseudomusiker mit dem einzelnen Ton machten, unternahmen sie für die Gruppierung von Tönen im verstärkten Maßstab. So wie aber beim lebendigen Ton (das ist bei jenem, der länger als eine Sekunde währt, also ein ununterbrochen eine Zeitlang neugebildeter Ton ist) das Werden, das Wachsen etwa von der Mitte des Tones an sich verlangsamt, so findet auch eine dynamische Schwankung innerhalb jedes Motives, wieder innerhalb jeder Motivgruppe, jeder Phrase und schließlich innerhalb einer geschlossenen Form statt. Das ist eine nicht zu leugnende Tatsache. Aber niemals darf aus dieser abgeleitet werden, daß diese dynamischen Unterschiede das Wesen des Musikalischen ausmachen. Wohl, sie sind seine äußeren Zeichen. Aber eben deshalb ist es unmöglich, sie auch nur annähernd herzustellen auf einem anderen Wege als durch empfindsames Musizieren. Diese dynamischen Unterschiede sind in Wahrheit so gering, und wo auch größere Formen starken Stimmungswechsel bedingen, so fein ineinander eingreifend, daß der Verstand sie auch in keinem Falle so nachbilden kann, daß sie für echt genommen werden

könnten. Die Violine liefert uns wieder den Beweis. Ich behaupte nämlich, daß bei echtem Musizieren die vorkommenden Stärkeunterschiede der Töne so minimal sind, daß sie bei unserer heutigen Verbildung als gar nicht existierend gewertet werden könnten. Ich behaupte, es sind nicht nur rein seelische Grundlagen hinter jeder echten Dynamik, nein, das was wir als Stärkeunterschiede zu hören meinen, sind im Grunde fast ausschließlich Stimmungsunterschiede. (Ich werde nachher Gelegenheit haben, an ähnlichen Täuschungen beim Hörvorgang die Sache zu erläutern.)

Nehmen wir eine Violine in die Hand und spielen auf ihr. Es läßt sich hierbei nicht bloß wissenschaftlich beweisen, daß nur eine Art der Tonbildung die Saite einwandfrei zum Klingen bringen kann, also daß es nur einen vollendeten Ton auf jedem Instrument gibt, sondern gute Ohren können das auch wirklich hörend konstatieren. Es gibt nur eine Art Ton, die restlos regelmäßige Schwingung und frei von jedem Geräusch (unregelmäßige Schwingung) ist. Es gibt also nur eine Tonstärke, von der abzuweichen den Ton in seiner Qualität vermindern heißt. Nun ist aber das Hören im Geiste nie und nimmer ein Wechsel zwischen guten und schlechten Tonqualitäten, sondern im Gegenteil ein ausschließliches Spiel mit einer einzigen Tonqualität. Auch hört man im Geist, in der Vorstellung nicht verschieden starke Töne, sondern eine Tonstärke mit verschiedenen Stimmungsunterlagen, wenn ich so sagen darf. Wer überhaupt imstande ist, im Geiste klar zu hören, wird mir das bestätigen. Wenn die modernen Musiker ein immer größeres Orchester, einen immer größeren Chor fordern, so wollen sie nur einen immer besseren Klang. Sie suchen den Mangel des Chor- und Orchesterklangs irrtümlicherweise in der zu geringen Zahl der Mitwirkenden, anstatt in der Qualität der verwendeten Stimmen und Instrumente (respektive der Behandlung dieser). Wenn es den modernen Musikern wirklich auf die große Masse ankäme, würden ihre Werke mehr Gegensätze in dynamischer Hinsicht bringen. Es wälzt sich aber der ungeheure Lärm fast ohne Unterbrechung fort. Mehr Klang wollen sie haben, und weil das Mittel unbekannt scheint, diesen zu schaffen, werden die Mitglieder der musizierenden Körperschaften verstärkt und damit der Lärm, das Geräusch, das ja stets beim Musizierenden der Ersatz für die mangelnde Tonqualität zu sein pflegt. Man höre sich ein gutes Violinkonzert an. Ist da viel von Dynamik zu spüren? Und wo der Künstler sie anwendete, war dann nicht jedesmal der Hauch der musikalischen Seele verschwunden? Ich weiß, daß gute moderne Musiker viel von Dynamik halten. Schiebe das aber auf ihre Verbildung und werde davon noch weiter sprechen.¹⁾ Im Grunde der Seele sucht der Musiker nach reinem

¹⁾ Der Italiener arbeitet fast ausschließlich mit Agogik. Wir spielen Mozart ohne Agogik, und deshalb wirkt er nicht mehr. Aber der Herr bewahre uns vor verstandesmäßiger Anwendung der Agogik; dann haben wir ganz ausmusiziert.

Klang. Jedes Instrument vermag nur eine Tonstärke in einwandfreier Qualität zu geben. Ich bitte denjenigen, der mir gefühlsmäßig nicht folgen kann, sich einmal zu überlegen, ob schöner Gesang ein Wechsel zwischen guten und schlechten Tönen sein kann? Ist das nicht der Fall, so muß die Dynamik als Ausdrucksmittel fallen. Es kann ihr höchstens eine Existenz in ganz geringem Maße zugestanden werden, als Schwankungslinien, die durch das seelische Empfinden bedingt sind. Wer ist musikalisch und kann mir widersprechen, wenn ich sage: Forte ist Stimmungssache und piano ebenfalls? Forteton ist ein Ton, der mit andersgearteter Stimmung gegeben ist als der Pianoton. Pfui über die, welche eine andere Ausdrucksweise auch nur zulassen! Diese muß ja notwendig den Musikbetrieb veräußerlichen, weil den Ton zu vergrößern und zu verkleinern so viel leichter ist, als ihn empfunden zu geben. Das muß ja jeden krassen Anfänger verleiten, Musik machen zu wollen. Im anderen Falle wagt gar niemand einen Ton zu erzeugen, der nicht vorher in der Vorstellung klar und deutlich vorhanden war und einer Empfindung deshalb Raum gewährte. Sollte das Schweigen der Hausmusik, das Verstummen der Volkslieder nicht ein Zeichen sein, daß das gesunde Volk die Forderungen der Kunstmusik nicht mit seinem Empfinden in Einklang zu bringen weiß? Leider ist der Deutsche nicht so unabhängig von den Meinungen, die aus sanktionierten Fachkreisen kommen, daß er es wagte anzunehmen, er wüßte in seinem Herzen besser Bescheid um das was Kunst ist, als die Musiker und Künstler.

Wie sind wir aber zu einer so unmusikalischen Überschätzung der äußeren Zeichen eines verinnerlichten Musizierens gekommen? Weil wir anfangen, Klavier zu spielen. Das Klavier hat nun einmal nicht die Fähigkeit, mit uns zu leben. Weil wir dem gewünschten Ton nur einen Anstoß geben können, um ihn dann sterben lassen zu müssen, weil wir nicht durch fortlaufende Bewegung des Atems oder Bogens jedem gebildeten Ton einen weiteren und immer wieder einen nachschicken können, um so einen lebendigen Ton zu gestalten, deshalb mußten wir auf andere Mittel sinnen, Musik auf dem Klavier möglich zu machen. Und wir übertrieben die dynamischen Unterschiede, die wir beobachtet hatten, zur Karikatur. Die Orgel tat denselben Dienst.¹⁾ Man beobachte nur die Orgelverwendung bei Bach und bei weniger musikalischen, dafür aber intellektuelleren Leuten. Bach meint mit dynamischen Unterschieden stets auch ein Zunehmen der Zahl, ein Verdoppeln der klingenden Stimmen, die Modernen nur zu gern ein Anschwellen einer Stimme und Abschwellen. Dasselbe beobachten wir bei unseren großen Chören. Weil in eine Masse

¹⁾ Auch die Orgel hat einen toten Ton, aber sie erzieht, weil klaviermäßige Dynamik auf ihr unmöglich ist, zur Agogik.

nie ein einheitliches Empfinden zu bringen ist, verfiel man selbst im Gesang — oh Kultur! — in dynamische Posen. Und heute ist die Überzeugung, daß Dynamik Seele sei, so fest eingewurzelt, daß man unsere Chöre ein Lied so verballhornen hört, daß in den Fortestellen alle brüllen, nach dem Piano zu immer mehr Mitglieder des Chores zu säuseln anfangen, bis wirklich nur noch einige singen. Das soll aber niemals wirklich ein Wechsel sein zwischen dem Gesang von mehreren und wenigen, nein im Gegenteil, es soll vortäuschen, der Chor vermöchte wirklich so piano zu singen. Und diese Täuschung gelingt. Wo da der musikalische Genuß liegt, weiß ich nicht, und der intellektuelle, den die oft wundervolle Durchführung moderner Chorleistungen zu bieten vermöchte, wird mir durch das musikalische Empfinden, das sich verspottet fühlt, unterdrückt. Vom Klavier erst übernahm man auf die wirklichen musikalischen Instrumente, zu denen wir alle rechnen müssen, die ein Tonspinnen gestatten, die dynamische Wellenschaukelbadmanier. Von hier ging sie auf die Ensemblesmusik schnellstens über, denn gerade beim Zusammenwirken mehrerer Musiker vermißt man die Stimmungseinheit und fühlt sich versucht, sie zu ersetzen durch einheitlichen Vortrag, wie man das nennt.¹⁾ Wenn schon das Wort „Vortrag“ fällt, weiß ich, daß mehr der Intellekt als das Empfinden im Spiele ist. Man gehe doch auf das Land und lausche dem Gesange der Mädchen am Sommerabend. Wo bleibt da Dynamik, und wie schön und warm kann uns solcher Gesang anmuten? Ist es bei unserer sogenannten Kunstmusik nicht umgekehrt? Da muß man rein verstandesmäßig feststellen, was gemacht worden ist, um dann daraus sich die möglichen und nötigen Empfindungen zu konstruieren. Soll das wirklich ein Fortschritt der Musik sein? Ich will damit nichts gegen die moderne Produktion im ganzen, höchstens im einzelnen sagen. Man versuche moderne Musik aus der Seele heraus zu hören und wiederzugeben, und es wird sich zeigen, was echt und was Talmi ist. Das wirklich Empfundene, intuitiv Entstandene hat die Eigenschaft, sich mit Empfindungen ohne weiteres zu gatten. Die verstandesmäßig konstruierte Notenfolge oder Notenkombination vermag im Schöpfer selbst ebensowenig wie im Hörer auch nur eine echte Empfindung auszulösen.

Rodin sagt, jede wahre Kunst sei ohne weiteres verständlich. Wir gehen also an wahrer Kunst nur vorüber, solange wir Vorurteile haben, anstatt zu empfinden wie ein Kind, sie zu nehmen und sie in sich wirken zu lassen. Wir werden nicht die Musikwissenschaft in dem Zweige entbehren können, wo sie die äußeren Zeichen innerer Vorgänge ausdeutet. Theorie ist gut und nützlich, aber wehe, wenn sie die Praxis vergiftet. Warum schrieben denn die alten Meister so herzlich wenig Zeichen zwischen ihre

¹⁾ Die kleinen Orchester selbst bei Beethoven!

Noten? Soll das Leichtsinn gewesen sein? Nein, sie wußten, daß sie ohne solche Eselsbrücken vom musikalisch Empfindenden verstanden wurden, und ein anderes Publikum wünschten sie sich nicht. Sie konnten auch den Mut haben, Verzierungen dem reproduzierenden Künstler zu überlassen; ein bezifferter Baß genügte ihnen als Grundlage des Wiedergehenden. Damals gab es noch wirkliche musikalische Kultur, die aus dem Herzen kam; heute hat man verstandesmäßige Kultur. Man lernt, wie man zu hören hat, man lernt aber nicht mehr hören. Früher lebte sich der Musiker in sein Kunstwerk ein und wuchs dem Komponisten entgegen. Heute übt man Fingerübungen durch Jahre (erreicht dabei wohl kaum mehr an Technik). Paganini ist nicht wieder erreicht worden, Liszt auch nicht, und viele gute Gesangsmusik ist bloß deshalb veraltet, weil nur die Alten sie singen konnten. Heute ist es möglich, daß ein Mensch als Heldentenor engagiert werden kann vom Lehrerberuf oder Schreiberberuf weg. Da muß natürlich das Äußerliche das Innere ersetzen. Früher studierten Sänger zehn und mehr Jahre, und bekannt ist, daß diese Studien sich hauptsächlich auf das rein Musikalische bezogen. Man prüfe mal unsere Sänger musikalisch, vom musikalischen Standpunkt allein. Virtuosität ist: verstandesmäßig Musik betreiben. Der Virtuos hat die Technik, das Äußerliche gut kapiert und gibt es wieder. Wir haben heute viele Virtuosen, die mit großer Intelligenz ihrem Berufe obliegen, leider unter dem Namen von Künstlern. Und das Publikum hat sich weismachen lassen müssen, das, was sie hier hörten, sei eben die Kunst. Dann sagt es bescheiden: Ja, wir verstehen eben die moderne Musik nicht, und geht ins Variété. Sehr oft hört man heute, die Italiener hätten eine niedere Art musikalischer Begabung; kein Italiener vermöchte eigentlich typisch deutsche Musik nachzuempfinden. Sollte das nicht ganz dasselbe sein, was mancher andere sagt, nämlich: die Italiener seien einfach nicht zum verstandesmäßigen Musizieren zu bringen? Ich denke doch: wer ein wertvolles Musikstück gut vortragen will, muß auch aus einem wertlosen etwas herausholen können. Nun, die Italiener geben das wertloseste Stück mit einem musikalischen Sinn, daß jedem Menschen das Herz lacht. Kann das wohl einer in Deutschland? Soll ich dem Großen zutrauen, der Kleinen nicht kann? Sollte nicht doch der Weg zur Kunst immer noch über Italien führen?

Man verstehe mich recht: die Italiener sind unten stehen geblieben, sie haben keine Kultur momentan, aber sie sind wenigstens überhaupt so musikalisch, daß sie sich nicht Verstandesmachwerke als Kunst vorsetzen lassen und wie wir Deutschen mit Selbstmusizieren aufhören. Die Sonne Italiens läßt zum *dolce far niente* ein. Im süßen Nichtstun lebt die Vorstellung auf, besonders die musikalische, die ja dort unten durch die diatonisch gestimmten Glocken so am Leben erhalten wird, weil Diatonik

Akkordwechsel bedeutet. Nehmt den langweiligen einen Akkord von unseren Türmen, und das Volk wird hören lernen. Wechsel ist die Mutter des Lebens. Stillstand ist Tod. Ich höre seit Jahren denselben Akkord von demselben Turm. Verwundert es jemanden, daß ich ihn nicht mehr als Klang bewußt im Ohr aufnehme? Staunt jemand, wenn ich musikalisch einschlafe? Musik ist doch Akkordwechsel. Wenn ich dann von außen nur noch verstandesmäßig vorgetragene Musik höre, muß mein geistiges Ohr schließlich versagen. Ich höre nichts mehr in mir klingen. Mein Freund, ich vermute, dir geht es ähnlich. Sag, hast du eine Vorstellung vom Klang der Stimme deiner Lieben? Ja, nein? Eine unklare oder gar keine; siehst du, mein Lieber, wie rege dein inneres Ohr ist? Du hörst eben nur noch mit dem Verstand; das ist aller Ehren wert, aber beglücken — sag' Freund — vermag dich das zu beglücken? Was nützen unserem Volk, unserer Kultur die wenigen, die sich ihren musikalischen Sinn noch bewahrt haben, was nützen die bedeutenden Komponisten, die heute schaffen? Die Masse hat ein totes Ohr. Nur noch flach sinnliche Tonfolgen und Klänge vermögen das schlafende Ohr auf kurze Minuten zu wecken. Der Gassenhauer wird Trumpf, die Musikfabrik wird notwendig und kann blühen. Aber so tief vermag kaum einer noch Töne zu fassen, daß sie in ihm nachklingen und Empfindungen wecken, daß Musik wieder zum Träger des ganzen inneren Lebens wird, ein Heiligtum, das man zitternd sich selbst enthüllt, wenn man versucht, die geistig gehörten Töne auf einem Instrument zu reproduzieren.

Der Leser wird mir zürnen; er denkt, ich übertreibe. Nein, leider nicht; die Regel wird durch vorhandene Ausnahmen nur bestätigt. Was wissen heute unsere Musiklehrer vom Wecken musikalischen Innenlebens? Noch weniger oft als die Eltern, die ihre Kinder spielen hören wollen. Nur fragen, ob es in dem Kind spielt, diesem Nahrung geben, das ist Eltern- und Lehrerplicht; aber sonst heißt es warten und das Ausüben der Musik lieber hintanhalten, als es fördern und zur Tat werden lassen, ehe die innere Notwendigkeit dazu treibt. Was wissen heute unsere Dirigenten von innerlichem musikalischen Leben?¹⁾ Versucht es einer, seinem Orchester oder seinem Chor etwas davon zu sagen, ja sich ausschließlich darauf zu beschränken, das aktive Bilden von dynamischen oder agogischen Unterschieden zu verbieten, so ist er zu theoretisch. O verkehrte Welt! Es gilt als Praxis, wenn man sagt: Hier heben, hier senken, hier treiben, hier zurückhalten, hier laut und dort leise. Dann fühlt sich der heute so rege Verstand in seinem Fahrwasser; dann kann man Kunst machen. Hat es aber gar ein Künstler gewagt, einmal ohne äußer-

¹⁾ Stand nicht Gustav Mahler einsam da als Dirigent? Mußte er nicht schwer, schwer kämpfen, Einer gegen Alle?

lichen Kram rein innerlich vorzutragen, so wird ihm aller Wert abdikiert. Ich habe über einen Sänger urteilen hören: So innig hat diese Christuspartie noch keiner gesungen, aber — — — Was für ein Aber? Der freundliche Leser denkt, es folgen nun Ausstellungen an der Stimme. Nein, nein; waren solche auch zu machen, so galten sie nicht als die Hauptsache, man ist ja in dieser Beziehung heute viel gewohnt; nein, es wurde der — „Vortrag“ vermißt. In der Folge wurde auch dann sein Partner, der mit Vortrag gesungen hatte und allgemein anerkanntermaßen ohne Empfindung, wieder engagiert. Wer will es so? Wer hat hier zu befehlen, was geschieht? . . . Die Trennung: „mit Innigkeit singen, aber ohne Vortrag“ ist fast lustig, oder soll man weinen?

Gut, heute ist der Verstand alles. Es soll uns nicht anfechten, daß gewöhnlich das am meisten betont wird, was man noch am wenigsten im Besitz hat. Der Verstand mag Herr sein. Man hat mit viel Liebe verstandesmäßig herausgearbeitet, welche äußerliche Zeichen das musikalische Musizieren hat. Jetzt weiß man es. Natürlicherweise zieht man nun auch Instrumente, wie das Klavier, und große Massen an Musizierenden vor, weil deren Domäne das äußere Zeichen ist. Man hält heute musikalischen Genuß für etwas, was nur der Verstand kann. Es ist wahr, der Verstand kommt in unseren Konzerten ganz auf seine Rechnung. Der Verstand ist der Reproduzierende, also ist der Verstand der Genießende. Deutsches Volk, laß dir dein Empfinden nicht töten von deinem Verstand! Geh' in dein Kämmerlein und laß das Gehörte in dir wiederaufleben, bewege es in deinem Herzen und spiele dir im geistigen Ohr die schönste Musik vor, bis du fähig bist, aus deiner Herzenskenntnis heraus der Welt zu zeigen, daß die Domäne der Musik das Herz ist, nicht der Verstand, daß niemals mit dem Verstand Musik begriffen werden kann, sondern immer nur mit dem geistigen Ohr, das in der Erinnerung Klänge über Klänge bewahrt, alle erfüllt mit Seele und mit Empfindungen aller Art. Laufe pfeifend aus den Konzerten, die dich nicht innerlich beglücken. Versage deine Achtung selbst großem Können auf dem Gebiete der Musik, wenn es verstandesgemäße Konstruktion des Produzenten oder des Reproduzierenden ist. Musik ist mehr, als Verstand fassen kann. Jeder Ton, der vom Verstand gespielt wird, ist ein Todesstoß für die wirkliche Musik. Du brauchst nicht Musik zu verstehen, du sollst sie fühlen. Und wo dir nicht das Herz aufgeht, hast du nichts verloren. Aber lasse dich nicht zu der Ansicht verleiten, auch der Intellekt könne sich freuen. Freude an Musik weckt Stimmungen, nicht Meinungen, merke dir das. Schon deshalb ist ein verstandesmäßiges Hören unmöglich, weil es den Sinn, den wir Gehör nennen, isoliert von allen anderen Sinnen. Dagegen wird ein normales Hören stets von anderen Sinneseindrücken begleitet sein, welche die Verstandestätigkeit auf den beobachtenden Standpunkt zurückdrängt, ihm das

selbständige Urteil verwehrt, während wiederum mit Gehörseindrücken assoziierte Sinneseindrücke die aktive Verstandestätigkeit hindern und deshalb ausgeschaltet werden müssen, will man verstandesmäßig urteilen. Läßt man aber naiv Musik auf sich wirken, so stellen sich ohne weiteres Sinneseindrücke aller Art ein. Wir hören auch mit den Muskeln, d. h. unwillkürlich stellen sich unsere Stimmbänder auf die gehörte Tonhöhe ein.

Aber damit nicht genug. In der Vorstellung wird ganz unbewußt der gehörte Gesangston z. B. nachgebildet. Automatisch stellen sich die Muskeln, die hier in Frage kommen, genau so ein, wie sie der Sänger oben auf dem Podium gebraucht. Deshalb kommen so verschiedene Ansichten über Stimmqualitäten zustande. Wer selbst nicht ganz lockere Stimmfunktionen oder wohl gar dieselben Fehler wie der Sänger hat, wird dessen Gesang immer schöner finden, als derjenige, welcher in seinem Gesangsapparat plötzlich fehlerhafte Funktionen entdeckt und deshalb gezwungen ist, den Gesang kehlig oder im Halse oder gepreßt oder sonstwie zu finden. Oft tritt nur ein allgemeines beängstigendes Gefühl ein, das unwillkürlich mit der großen Achtung vor irgendwelchen Leistungen, deren man selber entraten muß, assoziiert wird und die Bewertung des Gesanges oft nach der günstigsten Seite unterstützt. Leider haben wir heute sehr wenige gute Sänger (Caruso wird übrigens dank mangelnder dynamischer Mätzchen von Gesangskennern Kunst abgesprochen; Caruso hat aber so viel Kunst, daß er hier als Beispiel angeführt sei). Der vollendete Gesang wirkt so allseitig auf alle Menschen erlösend, daß nur hartgesottene Verstandesmusiker es nicht spüren können, daß hier eine ideale Muskelfunktion vorliegt, die gestattet, aller körperlichen Gefühle bar, allein sich seinen Empfindungen hinzugeben. Wir glauben oft, gehört zu haben, wenn wir gefühlt oder gesehen haben. Denn mit den Augen hören wir auch. Viele haben erst einen Genuß von gehörter Musik, wenn sie den Sänger sehen, und wehe, wenn er keine entsprechenden Bewegungen macht. Das muß verurteilt werden, denn Hunderte der Konzertbesucher leiten aus der Mimik den vorhandenen Grad von Empfindung ab. Wie viele können es sich versagen, den Dirigenten anzusehen! Dessen Bewegungsart wird verwertet zur Urteilbildung. Allerdings gelangen auf diesem Wege viele Menschen zu einer Ahnung vom Inhalt einer Musik. Die Mimik des Gesichtes oder des Körpers ist ihnen verständlicher als die Töne es sind. Aus der Mimik des Künstlers schließen sie auf seine Empfindungen. Ich will gar nicht behaupten, daß das immer verstandesmäßig geschieht. Es mögen oft Menschen ohne weiteres die Mimik nachempfinden und ganz normal die vorgeführten Empfindungen genießen. Kann doch die Mimik des Künstlers auch echt aus dem Empfinden kommen. Solche Leute gehen in die Konzerte ohne Ohren. Sie sind mir aber lieber als diejenigen, welche die Ohren als Mittel benutzen, Verstandesurteile zu

formen. Wenn aber so ein unglücklicher Dirigent oder Sänger selber ganz richtig empfindet, aber steife und künstliche Bewegungen macht, so muß notwendig das Urteil zu seinen Ungunsten oder zu Ungunsten der vorgetragenen Musik ausfallen. Wäre man sich darüber klar, daß die Eindrücke des Ohres und des Auges unwillkürlich in der bewußten Vorstellung den ganzen Vorgang wieder hervorrufen, dann würde man ein für allemal einsehen, wie töricht es ist, ein musikalisches Urteil anders zu formulieren als in Empfindungsbildern. Ich spreche hier von Empfindung nur als Ausfluß seelischer Stimmung. Kunst ist kein Kaviar, sondern Volksnahrung, und zwar die Volksnahrung, die sich das Volk selber schaffen kann, die einzige Nahrung, die kein Mensch entbehren kann, will er nicht von innen heraus vertrocknen. Der eine assoziiert aber sein Empfinden mit Farben, der andere mit Klängen. Für die letzteren haben wir hier gesprochen.

Nur das Volk kann aus der Treibhauspflanze heutiger Kunst ein gesundes lebensfähiges Gebilde schaffen, das Künstliche durch Kunst ersetzen. Es darf nicht vergessen werden, daß nicht nur jede größere Summe von gleichartigen Sinneseindrücken ein intuitives Werturteil auslöst (vorausgesetzt ist für ein Zustandekommen eines solchen nur möglichste Klarheit der einzelnen Eindrücke, denn solche ist Vorbedingung für ein gutes Haften im Gedächtnis), nein, auch eine größere Summe von verstandesmäßigen Urteilen erzeugt ein gewisses ästhetisches Gefühl, schafft intuitive Wertschätzungen. Letztere werden höher eingeschätzt als erstere, und doch sind sie nur unter einer Bedingung wirklich Fortschritte über die ersten hinaus, wenn nämlich beide miteinander in Einklang zu bringen sind. Darin sehe ich die Achillesferse unserer Zeit, daß sie das vergißt und allein höhere intellektuelle Vorstellungen pflegt, während sie gleichzeitig deren Grundlage und Mutterschoß, die Vorstellungen der Sinneseindrücke, vernachlässigt.¹⁾ Wir sind gezwungen, selbst intuitive Urteile als nicht vollwertig und in gewissem Sinn intellektuelle abzulehnen, die von einem Menschen stammen, dem eigene Erfahrungen mit Sinnesvorstellungen und daraus resultierenden intuitiven Urteilen fehlen. Wir müssen deshalb den größten Teil unserer heutigen Musiker tatsächlich als Verderber der Kunst betrachten. Es kann nicht als Fortschritt der Kunst gelten, was mit ihren Anfängen die Berührungspunkte verloren hat. Auch die meisten unserer heutigen ausübenden Musiker müssen wir anklagen, zu ernten, wo sie nicht selbst gesät haben, nicht aus moralischen Gründen, sondern weil ihre Qualifikation in der weiteren Ausübung der Kunst darunter leidet. Der Teil unserer Musiker, und es sind unsere besten darunter, die selbst durchaus gebildete Sinne, das heißt Vorstellungs-

¹⁾ Siehe meinen Aufsatz „Sinnenpflege als Innenbildung“ und mein bald erscheinendes Büchlein über das Wesen der bewußten Entwicklung (Vorstellungslehre). XI. 22.

fähigkeiten von Sinneseindrücken in bester Qualität haben, können bis auf seltene Fälle dem Vorwurf nicht entgehen, sich und der Kunst zu schaden durch künstliche Reproduktion dessen, was echt aus ihnen heraus gegeben und empfangen werden könnte. Unseren Lehrern müssen wir aber besonders die Warnung zurufen, den Weg zu suchen, wie das Handwerkszeug des Künstlers gebildet werden könnte, ohne diesen zu sehr auf dessen Funktionen zu leiten, seine Aufmerksamkeit zu teilen und so das gewollte Werk zu schädigen. Wie der Mensch im gewöhnlichen Leben redet und im Maße seiner seelischen Beteiligung seinen Worten Schwung und Betonung verleiht, ohne sich zu überlegen, ob er hier ein Wort heben, dort eines senken solle, so soll der Künstler schaffen. Das Maß, in dem diese Forderung nicht erfüllt ist, hindert den Künstler am Ausgeben seiner Empfindungen und den Hörer am Empfangen. Wohl ist mangelhafte Technik die Ursache schlechter, unvollkommener Übertragung der Empfindungswelt des Künstlers auf den Hörer; das schließt aber niemals in sich, daß der Künstler sein Handwerkszeug bewußt beherrschen müsse. Wie künstlich würden wir sagen: „ich liebe dich,“ wenn wir uns im gleichen Moment überlegten, in welcher Art es zu sagen sei. Auch Einpauken hilft hier nicht. Was aber diesem Wort recht ist, ist der Kunst billig, denn diese ist selbst nichts anderes als dieses Wort.

Ich glaube den Weg zu einer natürlichen Beherrschung aller unserer Mittel des Ausdruckes ohne alle Pose in meiner oben erwähnten Broschüre gegeben zu haben. Hier ist nicht der Platz, dieses Thema weiter zu behandeln, obgleich es erwähnt werden mußte. Wenn ich dabei meine Arbeit zitierte, geschah es nicht aus Geschäftsinteresse, sondern um mich von dem Verdacht zu reinigen, ich würde um, ohne aufgebaut zu haben. Ganz allgemein ausgedrückt kann der Weg zu einem Kunstgenießen, einem Kunstverstehen und damit die Vorstufe zum Kunstreproduzieren dahin angegeben werden, daß jedermann gehörte Töne in sich nachklingen lassen soll ohne große Kritik erst, ob sie in rechter Reihenfolge oder lückenlos erklingen, ob die Tonart die rechte ist, ob sie gewahrt bleibt. Ich habe oft die Erfahrung machen müssen, daß durch solche Eingriffe, durch die Unzufriedenheit, daß die Vorstellung unklar war oder durch den Versuch, gewollte Töne oder Tonfolgen zu hören, die Tonvorstellung überhaupt unterdrückt wurde. So empfiehlt jetzt ein Theoretiker fertige Harmoniefolgen zum Studium und zur eventuellen Verwendung bei der Komposition! Das ist das Vorgehen einst mit Tonvorstellungen begabter Menschen, die nun die geschaffene Leere durch intellektuelle Gebilde ausfüllen wollen.¹⁾ Meine Forderung gilt also nicht nur für Laien, auch viele, viele Musiker müssen sich heute daran machen, ihr Vor-

¹⁾ Vgl. Hugo Wolfs Krankheit. Man lese nach, wie in Folge seines geistigen Niederganges die Tonvorstellungen erst auf kurze Zeit, dann ganz ausblieben.

stellungsvermögen von Klängen wieder aufzudecken. Ganz passiv kann da nur vorgegangen werden, jede Bevormundung der Vorstellung ist Gift. Man unterlasse es, permanent zu spielen und nach jedem gehörten Ton zu denken und setze sich nichtstehend in einen bequemen Stuhl. Da kommen ein paar Töne, flugs ist der Intellekt an ihrer Seite, sie vergehen wieder; da tauchen krause Stückchen aus einer Melodie auf, dann ist wieder alles in nichts versunken. Der ausgebildete Musiker hat die hier recht hinderliche Fähigkeit, sich verstandesmäßig Töne zu merken dank seiner langjährigen Beschäftigung mit der Musik. Er versuche spielen oder singen zu lernen, ohne sich den Namen der Töne und die Akkorde zu vergegenwärtigen. Er schalte solche Einmischung ganz aus, und erst wenn rein gehörmäßig ein Ton oder eine Akkordfolge in seiner Vorstellung klar lebt, lasse er seine Kenntnisse wieder zu. Wenn der Musiker nicht singen kann, so fehlt ihm eine Tonqualitätsvorstellung, denn die Vorstellung eines gewissen Klangcharakters befähigt ohne weiteres, diesen mit der Stimme darzustellen. Hindernisse bieten hier nur die Unklarheit der Vorstellung oder die Absicht, diesen Klang künstlich zu machen. Warum nicht die wundervolle Fähigkeit unseres Organismus benutzen, der automatisch unsere klaren Vorstellungen realisiert? Wer aber keine Tonqualitätsvorstellung hat, mit dessen Tonhöhenvorstellung ist es auch schlecht bestellt. Vielen Menschen hilft die Assoziation mit Worten oder auch Bildern, wie die Bewegung des den Bogen führenden Armes. Wer ohne diese Mittel auskommt, tut gut daran, sie wegzulassen. Die ausgebildete Fähigkeit, das zu reproduzierende Musikstück sich in absoluter Klarheit klingend vorzustellen, ist die einzige Grundlage wirklich musikalischen Musizierens. Die Assoziation der gehörten Klänge mit Empfindungen und seelischen Stimmungen ist die selbstverständliche Forderung für alles Musikdarbieten oder -hören. Schwierigkeit der Tonkombinationen gibt es eigentlich nur im theoretischen Sinne; durch Empfindung Gewordenes spricht auch zur Empfindung. Die Hindernisse, die sich bei letzterem Vorgang zeigen, waren auch beim ersten vorhanden.

Wenn diese Zeilen einer innerlichen Musikauffassung die Wege ebnen würden, wäre ihr Zweck erreicht.

SPOHR ALS BALLADENKOMPONIST

VON DR. LEOPOLD HIRSCHBERG IN BERLIN

Meine nunmehr über zwei Jahrzehnte sich erstreckende Beschäftigung mit Carl Loewe und der deutschen Ballade, deren Resultate ich in einer Reihe teilweise recht umfangreicher Schriften veröffentlicht habe,¹⁾ führte mich zu dem Ergebnis, daß die „Geschichte“ der Ballade eigentlich mit Loewe beginnt und endigt. Die zwischen den letzten Zumsteegschen und den ersten Loeweschen Werken — obwohl sie nur durch wenige Jahre von einander getrennt sind — liegende Kluft ist eine so riesengroße, daß sie füglich nicht überbrückt werden kann. Zumsteeg als einen „Vorläufer“ Loewes zu bezeichnen, wie dies ja ganz allgemein geschieht, ist durchaus unrichtig, da Loewes Stil als ein völlig anderer, durchaus neuer sich darstellt, in dem von Zumsteegschen Elementen auch keine Spur sich vorfindet. Selbst in einem Outsider in der Reihe der urgewaltigen Jugendwerke Loewes, der Theodor Körnerschen „Wallhaide“ (op. 6), ist die zweifellos vorhandene Weitschweifigkeit lediglich durch das recht ungeschickte Gedicht hervorgerufen und auch da von den endlos sich dehrenden Tongebilden Zumsteegs himmelweit verschieden. Weit eher sind in Schuberts Jugendwerken („Der Taucher“, „Die Bürgschaft“, „Ritter Toggenburg“) und in späteren Kompositionen („Der Liedler“, „Ein Fräulein schaut vom hohen Turm“ usw.) Zumsteegsche „Anklänge“ zu bemerken, allerdings durch geniale Arbeit und bezaubernde Melodik dermaßen veredelt, daß man über mancherlei Längen wie spielend hinweggleitet. Der immer wieder und wieder auflebende Streit, daß Schubert schon vor Loewe echte Balladen geschrieben habe und demzufolge als der erste Balladenkomponist zu bezeichnen sei, soll uns hier nicht von neuem beschäftigen. Ich gebe aus innerster Überzeugung zu, daß wir (vor Loewe) von Schubert Balladen besitzen, die den klassischen Werken Loewes an die Seite zu stellen sind, und ich denke dabei hauptsächlich an den „Zwerg“ und den „Kreuzzug“, zwei unvergleichliche Wunderwerke balladischer Kunst. Daß solche Leistungen aber unbewußte, instinktive Äußerungen eines begnadeten Genius sind, ist ebenso klar. Wäre Schubert in seinem Denken und Fühlen nicht der Lieder-, sondern der Balladendichter gewesen, so würden wir Stücke wie den sogenannten „Edward“ (bei Schubert „Eine altschottische Ballade“), den „Gott und die Bajadere“, den

¹⁾ Ein spezielles Verzeichnis meiner Loewe-Arbeiten bis 1911 findet sich auf dem Umschlag des ersten Bandes der von mir herausgegebenen „Weltlichen Chöre“ Loewes; ein allgemeines, die übrigen Balladen-Schriften enthaltendes, auf dem Umschlag meiner Ausgabe von Heinrich Marschners Balladen (beide bei F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen).

„Rattenfänger“ usw. aus der späteren Zeit nicht besitzen. Mögen diese schlimmen Verfehlungen in den bekannten „Schubert-Albums“ auch ein so trauriges Dasein fristen, daß die meisten Sterblichen sie auch nicht einmal eines Blickes würdigen, so sind sie doch einmal da und müssen für die Beurteilung Schuberts als Balladenkomponist im negativen Sinne herangezogen werden.

Ein volles halbes Jahrhundert (1818—1868) währte Loewes Balladenschaffen. Nicht, was vor, sondern was neben ihm auf diesem Gebiete entstand, das zu betrachten ist meine Aufgabe. Was nach ihm kam, mögen andere beschreiben, die sich in den Bahnen neuerer Musik mehr bewegen als ich.

Eine wie große Ausbeute die Romantiker bieten, vermögen die, welche sich nicht speziell mit dem Gegenstande befassen, nicht entfernt zu schätzen. Während ich bei Robert Schumann, dessen Werke als bekannt zu betrachten sind, in meiner Studie¹⁾ mein Hauptaugenmerk auf allgemeine, grundlegende Gesichtspunkte richten durfte, mußte ich in meiner Monographie über Heinrich Marschners Balladen²⁾ im wesentlichen zunächst einmal ein genaues Verzeichnis der einschlägigen Werke, verbunden mit erläuternden Bemerkungen, geben, da hier eine genauere Kenntnis selbst bei Musikhistorikern nicht vorausgesetzt werden konnte. Ein Gleiches darf man von dem Meister erwarten, der uns hier beschäftigen soll. Mit Marschner teilt Ludwig Spohr das Schicksal, daß seine Werke fast durchweg vergriffen, schwer aufzufinden und vergessen sind.

Gegenüber der überwältigenden Fülle von Instrumentalwerken tritt bei Spohr das Lied fast gänzlich in den Hintergrund. In seiner bekannten Selbstbiographie (zwei Bände, Kassel und Göttingen 1860—1861) spricht er nur selten und stets beiläufig von seinen Liedern. Sie sind ihm offenbar nicht so Herzensbedürfnis gewesen wie den andern Meistern. Immerhin ist es eine bemerkenswerte Tatsache, daß etwa ein Viertel seiner Lieder als balladische Tondichtungen anzusprechen sind. Dem gleichen Verhältnis begegnen wir auch bei Schumann und Marschner. Es wehte eben in dieser Zeit der musikalischen Romantik etwas Balladenhaftes in der Luft, dem sich die Vertreter der Richtung, ohne es vielleicht selbst zu wissen, nicht entziehen konnten.

„Hat sich jemals einer von den andern abgesondert, ist sich irgend jemand treu geblieben vom ersten Ton an, so ist es Spohr mit seiner schönen ewigen Klage,“ sagt Schumann feinsinnig von unserm Meister.³⁾ In seinen Instrumentalwerken blieb Spohr ziemlich der nämliche; „es ist

¹⁾ Sie erscheint demnächst in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik“ und im „Musikalischen Magazin“.

²⁾ „Die Musik“, erstes und zweites Dezemberheft 1911.

³⁾ Gesammelte Schriften. Leipzig 1854, Bd 1, S. 110.

ein immerwährendes Tönen, freilich von der Hand eines Künstlers zusammengefügt und gehalten.“ Also eine gewisse Manier ist in den Kammermusikwerken Spohrs nicht zu verkennen, wenn diese auch niemals etwas Unedles zutage fördert.

Nicht so bei den Gesängen. Bei ihrer geringen Anzahl zeigen sie fast durchweg etwas Apartes, Eigenartiges, neben vornehmer und reizvoller Melodik treffliche und gediegene Arbeit. Spohr hat sich dem Liede erst zugewendet, als er schon ein reifer Künstler war; sein Bestes aber gab er in der größten Form des Liedes — der Ballade.

Als eine wahrhaft monumentale Eingangspforte in die Spohrsche Balladenwelt eröffnet sich uns die große Blocksberg-Szene in der schon 1813 komponierten berühmten Oper „Faust“. Nicht allein die Tatsache, daß sie für Webers und Marschners Geisterszenen vorbildlich geworden ist, verleiht ihr ihre hohe Bedeutung, sondern der Umstand, daß sie weit mehr als viele andere dahin gerechneten Werke als eine wirklich große vor-Loewesche Ballade im Loeweschen Stil (wenn wir uns kurz so ausdrücken dürfen) zu betrachten ist. Sondert man das Stück, bestehend aus einer Introduction von 36 Takten (Adagio) und einem Zwiesengesang zwischen Solo und Frauenchor (Allegretto) aus dem Verbands der Oper aus, so kann es mit Fug und Recht als eine Ballade strengster Observanz bestehen. Die Themen der Solostimme (Hexe) und des Chors sind zwar im Rhythmus verschieden, indem $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{8}$ miteinander wechseln, zeigen auch in der Melodik Abweichungen, aber sie sind doch derart erfunden, daß die Einheitlichkeit des Bildes in keiner Weise gestört wird. Für ganz besonders bedeutungsvoll ist der durchweg festgehaltene Wechsel von Moll und Dur zu erklären. Die Hexenchöre stehen immer in Moll:

The musical score is for a piece in G major (one sharp) and 2/8 time. It consists of six measures. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "Bren-ne, La-ter-ne, na-he und fer-ne däm-me-re auf! auf! Flimm-re und leuch-te ü-ber die feuchte Hai-de hin-auf!". The piece is marked with a piano (p) dynamic.

Die Stimme des „Hauptweibs“, um mit Goethe zu reden, stets in Dur:



Die Wichtigkeit dieser Maßnahme wird uns klar, wenn wir bedenken, daß eines der genialsten Balladenwerke Loewes, die „Walpurgisnacht“ von Willibald Alexis, von Richard Wagner „Die Hexe“ genannt (op. 2, No. 3), einen ganz analogen Wechsel zeigt; die „Mutter“, das dämonische Hexenweib, läßt ihre frechen Zynismen durchweg in der Dur-, die ängstliche „Tochter“ ihre furchtsamen Fragen in der Moll-Tonart erklingen. Ja, Loewe ist in der Anerkennung des von ihm hochverehrten Meisters Spohr sogar so weit gegangen, daß er das oben notierte Thema des Hexenchors fast ganz genau für die Schlußepisode seiner Ballade verwertet und dabei ausdrücklich die Herkunft desselben anmerkt. Dieser Vorgang ist bei Loewe etwas so Ungewöhnliches, daß er besonders hervorgehoben zu werden verdient. Zwar verwendet Loewe zur reicheren und abwechslungsfulleren Gestaltung seiner Balladengebilde nicht selten Reminiszenzen aus Volksliedern und Chorälen; die Ehre aber, als zeitgenössischer Tonsetzer von ihm zitiert zu werden, teilt Spohr nur mit — Beethoven, dessen Largo aus dem Trio op. 70, No. 1 in ein paar Takten des gewaltigen Loeweschen „Mohrenfürsten“ erscheint. So hat der Meister der deutschen Ballade die Spohrsche „Walpurgisnacht“ als eine solche anerkannt und ihr für alle Zeiten die künstlerische Weihe gegeben.

Im „Faust“ ist noch ein anderes Stück enthalten, das den Übergang zu einem sehr wesentlichen Bestandteil von Spohrs balladischem Schaffen — der Romanze — vermittelt. Ballade und Romanze stehen sich, wie schon Spitta ausgeführt hat, sehr nahe; so nahe, daß bei Schumann sich schließlich die Grenzen fast völlig verwischen. Zwar nennt Spohr den wunderlieblichen Gesang Röschens „Dürft' ich mich nennen sein eigen“ nur „Kavatine“, er ist es aber ebensowenig wie die „Kavatine“ Euryanthes: „Glöcklein im Tale“. Beide sind echte Romanzen. Es ist aufs tiefste zu beklagen, daß die heutige Zeit für einen so schönen Gesang, wie diese Romanze, keinen Sinn mehr zu haben scheint. Welche Innigkeit spricht aus diesen 56 Takten; welche durch Tränen lächelnde Trauer tritt uns hier entgegen! Nur ein echt und tief empfindender Meister vermochte das zu dichten.

Einen Höhepunkt in der deutschen Romanzenkomposition überhaupt

bildet die berühmte „Rosenromanze“ aus der Oper „Zemire und Azor“, die 1818 entstand. Vielleicht ist diese süße Melodie die einzige Spohrs gewesen, die zu ihrer Zeit in weite Schichten des Volkes drang; und auch heute hat sie ihre ehemalige Beliebtheit noch nicht so ganz eingebüßt, daß nicht von Zeit zu Zeit immer wieder einmal ein Neudruck dieses wie Abendsonnenschein dahinziehenden Gesanges veranstaltet wird. Seitdem Mozart und bald darauf Beethoven mit ihren Instrumentalromanzen eine neue Bahn, die der reinen Melodie ohne viel harmonische Künste, eingeschlagen hatten, war der Siegeszug auch der Vokalromanze entschieden; und nicht zum geringsten gebührt Spohr das Verdienst, dieses echt volkstümliche Gebiet bebaut und mit Liebe gepflegt zu haben.

Mit dem ebenfalls als „Romanze“ bezeichneten Gesange „Abenhamet“ aus der Oper „Der Alchymist“ (1830) ist nun der Übergang zur echten Ballade bei Spohr vollendet. Eine bezaubernde Schwermut ist über das ganze Stück ausgegossen; es ist eine schier endlose Klage um den Tod des tapferen Mohren Abenhamet und seiner Geliebten Lindaraja. Nach einem ziemlich langen Instrumentalvorspiel von echt orientalischer Klangfarbe beginnt eine Frauenstimme mit klagenden Rufen (die beiden Strophen sind einander völlig gleich):

(Orchester)

1. Strophe. A - ben - ha - met! A - ben - ha - met!
2. Strophe. Lin - da - ra - ja! Lin - da - ra - ja!

von leisen Saitenklängen unterbrochen; und dann hebt die Erzählung an, zunächst ganz in der Molltonart, in der zweiten Hälfte aber durch einen holdmelodischen Dur-Satz: „Schöne Fluren von Alhama“ abgelöst, um gegen das Ende hin wieder elegisch ins Moll zurückzukehren; der Chor schließt jede Strophe mit wenigen Takten. Man kann sich dem Eindruck unmöglich entziehen, den dieser einfache und ergreifende Gesang macht; fast scheint es, als habe Spohr dabei an einen der erschütterndsten und großartigsten Sätze, welche die Kammermusik kennt, an das Andante con moto von Beethovens Quartett op. 59, No. 3, gedacht. Um zu einer richtigen Auffassung des Spohrschen Werkes zu gelangen, lese man die Marxschen Erklärungen zu dem Quartett Beethovens! Loewes „Sturm von Alhama“ atmet den Geist dieser Romanze Spohrs; vielleicht hat auch Johannes Brahms bei seinem „Ständchen“ (op. 58, No. 8) sich unseres Meisters erinnert.

Nachdem Spohr nun so, auf dem Umwege über die Oper (wie übrigens auch Zumsteeg und viele andere frühere Balladenkomponisten), den Weg zur eigentlichen Ballade gefunden hat, treffen wir fast keine seiner Liedersammlungen ohne ein balladisches oder balladeskes Gebilde. Seltsam und vornehm muten sie uns an, zunächst seine „Mignon“ (op. 37, No. 1). In

allen bekannten Kompositionen des von Goethe als „Ballade“ bezeichneten Gedichtes ist der Ausdruck glühender, schwärmerischer Sehnsucht und unruhvoller Leidenschaft vorherrschend. Nicht so bei Spohr. Er hat seinen „Wilhelm Meister“ gut gelesen. An verschiedenen Stellen betont Goethe die „Feierlichkeit“ in Mignons Wesen, so ihre Begrüßung Wilhelms „mit über die Brust geschlagenen Armen“; ein anderes Mal (Lehrjahre, Berlin 1795, Bd. 1, S. 291) heißt es: „Streng, scharf, trocken, heftig, und in sanften Stellungen mehr feyerlich als angenehm, zeigte sie sich.“ Und als von ihrem Liede die Rede ist, sagt Goethe wörtlich (Ib., Bd. 2, S. 9):

„Sie fing jeden Vers feyerlich und prächtig an, als ob sie auf etwas sonderbares aufmerksam machen, als ob sie etwas wichtiges vortragen wollte. Bey der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düsterer, das: kennst du es wohl? drückte sie geheimnißvoll und bedächtig aus, in dem: dahin! dahin! lag eine unwiderstehliche Sehnsucht, und ihr: Laß uns ziehn! wußte sie, bey jeder Wiederholung, dergestalt zu modifiziren, daß es bald bittend und dringend, bald treibend und vielversprechend war.“

Spohr folgt dieser Anweisung Goethes Schritt für Schritt, und wir sind geneigt, dieses peinlich genaue Vorgehen des Tondichters als das in diesem Falle einzig angemessene zu erklären. Jeder weiß, wie schwer es hier der Dichter dem Musiker gemacht hat; die Musik seiner Worte ist in Tönen nicht zu überbieten. Wenn ein Komponist nun trotzdem diesen kühnen Versuch wagt, so wird er bei selbständigem (vom Dichter unabhängigen) Vorgehen immer Gefahr laufen, eine oder die andere seltsame Eigentümlichkeit des wunderbaren Mädchens nicht genügend zu berücksichtigen. Meist fehlt die unbeschreibliche Naivität des Kindes; wir besitzen lyrische Gesänge, teilweise von höchster Schönheit, wie die Beethovens und Liszts; das Zauberisch-Unbegreifliche von Goethes schönster Frauengestalt fehlt immer. Indem nun Spohr seiner Ballade die Bezeichnung „Feierlich“ gibt, ist er, in Hinsicht der Naturtreue, von vorneherein gegen die anderen Tondichter im Vorteil. Gesang und Harmonie sind von allergrößter Einfachheit, ohne im mindesten den Eindruck des Stümperhaften oder Unbedeutenden zu machen; die herberen Akkorde der dritten und vierten Verszeile stimmen genau mit Goethes Vorschrift überein. Die „geheimnisvolle Bedächtigkeit“ im:



dürfte schwer zu übertreffen sein. Jede Wiederholung von Textworten ist vermieden, nur das „o Vater, laß uns ziehn“ in der letzten Strophe wird zweimal gesungen. Was bei oberflächlicher Beurteilung als störend angesehen werden könnte — der häufige Taktwechsel ($\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$) in jeder Strophe — erweist sich bei ernsterer Betrachtung als durchaus notwendig und sinnentsprechend, indem er dem Gesange den Charakter der Improvisation wahr.

Das op. 72 bringt zwei Romanzen von Ludwig Tieck; zunächst ein „Schifferlied der Wasserfee“, im ersten Teil der Tieckschen Gedichte (Dresden 1821, S. 181) enthalten. Eine schöne, melodieenreiche Barkarole, voll interessanter Harmonieen, mit prachtvollem, in der Ferne verhallendem Nachspiel. Die zweite „Romanze“ (wir folgen unbedenklich der Bezeichnung, die ihr Brahms verliehen hat) ist das berühmte „Schlaflied aus der schönen Magelone“, wie „Mignon“ unzählige Male in Musik gegeben. Daß wir Spohrs Komposition den besten gleichstellen, entspringt nicht einer besonderen Voreingenommenheit für unseren „Helden“, sondern einer ganz objektiven Beurteilung des Werkes. Besonders schön und diskret zeigen sich hier die sogen. „Umbiegungen“ der rein strophischen Melodie. So in der zweiten Strophe ein Triller im Diskant der Begleitung bei den Worten: „Schweigt, ihr versteckten Gesänge“; ein Waldvögelein ließ sich eben gerade etwas vorlaut vernehmen und veranlaßte dadurch diese Worte des die schlummernde Magelone bewachenden Grafen Peter. In der letzten Strophe aber bildet sich die Begleitung zu einem lieblichen, fast monotonen Geplätscher um und verharret — ganz sinngemäß — auf die Worte: „Murmelt fort, ihr Melodien“ darin bis zum Schlusse. Das Bild des im Grünen ruhenden Paares wird von dem Tonsetzer so in plastischer Treue gezeichnet.

„Der Bleicherin Nachtlid“ (op. 94, No. 3), ein balladischer Gesang von Robert Reinick, zerfällt in zwei Teile: die kurze einleitende Erzählung und das eigentliche Lied. Auch Loewe hat, wo es der Sinn gebot, bisweilen eine „Zerlegung in mehrere Akte“ (Spitta) vorgenommen. Sehr schön heben sich in unserm Werke die Gegensätze heraus; die nur leise akzentuierte Begleitung des B-dur Andante und das Wellengemurmel des b-moll Allegretto, als Begleitung des Liedes. Bleich und weiß wie das Linnen des Mädchens, fahl und blaß wie das Licht des Mondes muten uns die Klänge des ergreifenden Gesanges an.

Die bedeutendsten Stücke enthält zweifellos das op. 105. „Stirb', Lieb' und Freud'!“ (wir wählen absichtlich die vom Dichter Justinus Kerner gegebene Überschrift, an Stelle der von Spohr gesetzten „Die Himmelsbraut“) ist bekanntlich auch von Robert Schumann in Musik gesetzt, sicherlich in etwas zu äußerlich archaisierender Manier strengen Kirchenstils. Auch Spohr läßt in der feingearbeiteten Begleitung den für das Stück

durchaus notwendigen legendären Ton nicht vermissen, aber er legt nicht wie Schumann den Schwerpunkt auf die Schilderung der Situation, sondern läßt uns in die Seele der bei dem kirchlichen Aktus beteiligten beiden Menschen — des zur Nonne geweihten Mägdeleins und ihres Geliebten — hineinblicken. Genau wie Carl Loewe in seinem schönen Idyll „Die Dorfkirche“. Besonders fein und dabei doch dezent, ohne den ruhigen Fluß der Deklamation zu stören oder gar zu unterbrechen, ist die dreimal drei Takte hindurch währende Nachahmung des Glockenklanges, jedesmal in verschiedener Stärke. Ein kurzes, ergreifendes Nachspiel:



enthüllt uns das, was der Dichter nicht ausspricht: den Entschluß des Mannes, zu sterben.

„Das Ständchen“ (op. 105, No. 3) ist der Höhepunkt von Spohrs balladischem Schaffen, zugleich eine der schönsten Offenbarungen der deutschen Gesangsliteratur, deren völliges Vergessen sein jeden Freund ernster Musik mit Schmerz und Scham erfüllen muß. Als ich noch jünger war, habe ich meinem Unmut darüber in ziemlich scharfen Worten Luft gemacht,¹⁾ daß ein so gräulicher Sirup-Aufguß wie das Bragasche „Ständchen“ den Kompositionen Loewes und Spohrs vorgezogen werden konnte. Nun — dieses Gemisch von Rührseligkeit und unerträglicher Fadheit ist heute wohl endgültig erledigt; das Stück ist ja textlich eine freche Verballhornisierung des Uhlandschen Meisterwerkes, musikalisch eine absolute Null. Wenn man nun auch mit diesem negativen Erfolge zufrieden sein kann — der positive ist leider bis heute noch immer ausgeblieben; weder das Loewesche „Ständchen“, von Spitta mit Recht als ein in seiner Einfachheit und Schlichtheit überwältigendes Werk bezeichnet, noch das Spohrsche sind breiteren Kreisen bekannt. Die Schönheiten des ersteren hier zu erläutern, verbietet meine Aufgabe; auf Spohrs Tondichtung aber noch einmal mit allergrößtem Nachdruck hinzuweisen, darf nicht versäumt werden. „Das Ständchen“ von Ludwig Uhland ist unstreitig eines der schönsten und rührendsten Gedichte, die die deutsche Literatur besitzt. In 12 Verszeilen, in wenigen Worten von größter Einfachheit entrollt der Dichter ein Bild von erschütternder Tragik. Ein sterbendes Mädchen glaubt himm-

¹⁾ „Die Musikwelt“ 1905, Heft 32.

lische, sanfte Töne zu hören; es wähnt, daß man ihm ein Ständchen bringt; und so stark und überzeugend ist dieser Eindruck — trotz der trüben Verneinung der Mutter —, so gesteigert ist das seelische Empfinden kurz vor dem ewigen Entschlummern, daß diese Töne dem Kinde sich in eine Sphärenmusik der Engel wandeln. Gewiß eine dankbare Aufgabe für den Musiker, aber auch eine schwere; jede „quammig-quappige“, breiige Rührseligkeit muß vermieden werden; bei aller Sphären-Melodik dürfen herbe Töne nicht fehlen. Mit wenigen schmerzvoll-gedehnten Klängen führt uns Spohr an das Siechbett; die darauf *pp* erzitternden Himmelstöne haben einen fremdartigen, unirdischen Charakter:



Die Spohrschen Engel musizieren durchaus nicht bloß in Dur. Während der Rede der Mutter senkt sich der Harfenklang in die Tiefe, um bei den letzten Worten des verscheidenden Kindes wieder zur Höhe aufzusteigen.

Kurz seien zwei Nummern (2 und 4) des op. 139 erwähnt, die Ballade „Maria“, deren Dichter sich vorsichtigerweise nicht genannt hat, und die Romanze „Die Wasserfee“. Beide zeichnen sich durch interessante harmonische Wendungen aus, die namentlich der letzteren einen durchaus eigentümlichen, schmerzvollen Reiz verleihen. Ob der in jeder Strophe der ersteren sich wiederholende Ruf:



eine beabsichtigte oder unbeabsichtigte Schubert-Reminiszenz ist, möge dahingestellt bleiben. Bemerkenswert ist auch in diesem Werke die Kunst der „Umbiegung“, der Wechsel von Dur und Moll, das Auftreten neuer Tonarten, wodurch das Ganze eine stets neue Klangfarbe erhält, usw.

Als Probe Spohrschen Humors gelte die Schnurre „Das Wirtshaus zu . . .“, mit Gitarrenbegleitung, als 9. Musikbeilage des „Minnesänger“ 1836 erschienen.

Unter seinen zahlreichen Namensvettern ist Spohrs „Erlkönig“ (op. 154, No. 4) zweifellos einer der eigenartigsten. Diese Seltsamkeit dokumentiert sich zunächst in der Art der Instrumentalbegleitung: Klavier und Violine; und die Aufgabe der letzteren besteht darin, die Stimme des Geistes in mystisch-lockendem Klange hervortreten zu lassen. Wenn nun

auch die Violine ihre wesentlichste Rolle bei Erbkönigs Worten ausübt, so schweigt sie doch keineswegs völlig an den übrigen Stellen; bald in langgezogenen, bald in kurzen, mit Vorschlägen versehenen Tönen klingt sie in die Sing- und Klavierstimme hinein. Ich möchte dies für besonders wichtig und geistreich halten; denn dadurch wird der Hörer von vornherein auf die geheimnisvoll-flüsternden Stimmen des Waldes vorbereitet, die sich ja nur in dem Hirn des fiebernden Kindes zu artikulierten Lauten gestalten. Die Geigentöne verfolgen auch gleichsam den hastig davonreitenden Vater, als er schon längst dem Bannkreis des schaudervollen Waldes entronnen ist; machte er selbst sich doch nur mit Mühe aus den Verstrickungen dieser raunenden Waldesstimmen los! Ein längeres Verweilen hätte auch ihn in dieses magische Netz gezogen! Und gräßlich erschütternd wirkt das jähe Hereinbrechen der Geige nach dem letzten Wort des Sängers:



Wie ein gellendes Lachen des bösen Geistes, ein höhnischer Nachklang aus dem Dunkel des Forstes. Durch die Mitwirkung der Violine ist Spohr — wenigstens zum Teil — der Gefahr entgangen, der wohl alle „Erbkönig“-Komponisten, mit Ausnahme Loewes, unterlegen sind: die Stimme des Erbkönigs als eine besondere, meist lockende Weise, ohne Zusammenhang mit dem eigentlichen Hauptmotiv, erklingen zu lassen; denn dadurch wird das Grundgesetz der Ballade — die strophische Form — von vornherein umgestoßen. Näheres mögen Interessenten in meiner demnächst erscheinenden Abhandlung „Robert Schumanns Kompositionen balladischer Stoffe“ (s. oben) und in meiner Monographie „Reitmotive“ (Musikal. Magazin, No. 40) nachlesen. — Das Reitmotiv, das Spohr für seinen „Erbkönig“ zugrunde legt, ist sehr charakteristisch:



Es tritt nur im Baß der Begleitung auf und zeigt die typische Weise von Richard Wagners und Carl Loewes „Reitmotiven“: die chromatisch sich folgenden Staccati.

Wie ein freundlicher Abschiedsgruß des vom Leben scheidenden greisen Tondichters klingt uns die wunderliebliche Romanze Walthers von der Vogelweide „Die verschwiegene Nachtigall“ entgegen, die Spohr 1857 für den Schadschen „Deutschen Musenalmanach“ komponierte. Keine der Eigentümlichkeiten unseres Meisters fehlt in

diesem holden Greisengesange; der Zauber der Melodie, die Vornehmheit der Harmonie — sie sind ihm von seiner Jugend her treu geblieben. Bemitleidenswert seid ihr, deutsche Sänger, daß ihr an diesem Kleinod achtlos vorübergeht. — —

Schumann äußerte einmal von Spohr, daß er „nie etwas über die Lippen gebracht, was nicht seinem eigensten Herzen entsprungen.“ Die Wahrheit dieser Worte wird uns an Spohrs Balladen klar. Aber er selbst wußte sehr gut, daß seine Musik „nicht geeignet ist, ins Volk zu dringen und den großen Haufen zu entusiasmieren“ (Selbstbiographie; Bd. 2, S. 60). Das unterscheidet ihn von Loewe und auch von Marschner. Für die große Menge sind seine Melodien nicht volkstümlich genug; und das ist wieder auch der einzige Fehler seiner Balladen. Denn wie diese durchaus im Volkslied wurzeln, so soll auch die ihnen mitgeteilte Musik eine ganz volkstümliche sein.

AUS WEIMARS MUSIKALISCHER GLANZZEIT

MIT MEHREREN UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN FRANZ LISZT'S

VON DR. JULIUS KAPP IN BERLIN

Als Liszt mit einem Konzert in Elisabethgrad im August 1847 seine ruhmreiche Virtuosenlaufbahn, die ihn im Triumphzuge durch ganz Europa geführt hatte, plötzlich beschloß, um sich in dem kleinen Weimar, dessen kunstliebendes Fürstenhaus ihn die Möglichkeit, seine großen künstlerischen Pläne in die Tat umzusetzen, am ehesten erhoffen ließ, endlich eine Heimat zu gründen, da ahnte wohl niemand, welche Morgenröte am Himmel der Kunst damit aufzudämmern begann. Ehe jedoch Liszt mit eigenen Schöpfungen auf den Plan trat, begann er zunächst eine rege reformatorische und propagandistische Tätigkeit zu entfalten. Sein erstes Bestreben war, die kleinen vorhandenen Mittel — Orchester und Chor — zu reorganisieren und für größere Aufgaben heranzubilden. Als dies einigermaßen gelungen und zunächst den Monumentalwerken der Klassiker zu würdiger Wiedergabe verholfen war, konnte nun auch daran gedacht werden, der zeitgenössischen Produktion zu ihrem Rechte zu verhelfen. Und da waren es denn neben vielen anderen hauptsächlich zwei Künstler, für die Liszt trotz der erbittertsten Anfeindungen immer wieder eintrat, und denen er schließlich zum Siege verholfen hat: Richard Wagner und Hector Berlioz. Die kühne Tat der Uraufführung des „Lohengrin“ (28. August 1850) hatte die Weimarer Oper mit einem Schlage überall bekannt gemacht. Und nun, als erst der Bann gebrochen war, folgte bald eine künstlerische Tat der anderen. Weimar war in kurzer Zeit das musikalische Zentrum Deutschlands geworden. Es hat wohl kaum einen bedeutenden Künstler in damaliger Zeit gegeben — abgesehen natürlich von der streng konservativen Opposition —, der nicht kürzer oder länger auf dem Musenhofe der Altenburg, dem herrlich gelegenen Wohnsitze Liszts, zu Gast gewelt und mannigfache Anregungen von dort mit nach Hause genommen hätte. Nahezu zwölf Jahre währte diese zweite Blüteperiode Weimars, um dann mit Liszts Weggang jählings zu erlöschen. Meteorähnlich war sie unerwartet aus dem Nichts erstanden, um nach kurzem, aber weithin strahlendem Leuchten ebenso wieder zu versinken. Aber die Saat dieser Jahre hat noch lange Zeit herrliche Früchte getragen.

Die nachfolgenden, bisher noch unveröffentlichten Briefe Liszts an seinen Freund und Verleger Bartholf Senff in Leipzig¹⁾ geben nun manch interessanten Beitrag und wertvolle Einzelheiten aus diesen schaffens-

¹⁾ Sie befinden sich im Besitz von Fräulein Lina Schmalhausen in Berlin, die dem Verfasser in dankenswerter Weise Einblick in die Schriftstücke gewährt hat. Red.

frohen Tagen. Außer Liszt selbst spielen darin Hector Berlioz, Hans von Bülow, Joachim Raff neben vielen anderen die Hauptrollen.

B. Senff verlegte zahlreiche Werke Liszts, u. a. die „Polonaisen“ und einige der „Ungarischen Rhapsodien“. In seinem Verlage erschienen damals die „Signale“, eine der wenigen Zeitschriften, die schon zu jener Zeit für Liszt und seine Bestrebungen eintraten. Sie brachten meist ausführliche Berichte über die Vorgänge in Weimar und erhielt, wie sich aus mehreren der nachfolgenden Schreiben ergibt, von Liszt selbst authentische Informationen. Schon der erste Brief beginnt mit einer Danksagung Liszts für einen für ihn sehr schmeichelhaften „Weimarer Theaterbrief“; er ist am 1. März 1851 in Eilsen geschrieben, wo Liszt lange Monate durch eine Typhuserkrankung der Prinzessin Marie, der Tochter der Fürstin Wittgenstein, und später der Fürstin selbst, zurückgehalten wurde. In Weimar studierte inzwischen Joachim Raff seine Oper „König Alfred“ ein, und Liszt kam nur zu den letzten Proben und der Aufführung, die er dirigierte, herüber.

„Verehrter Freund, Wie soll ich Ihnen für Ihre so freundlichen Zeilen in der letzten Nummer der Signale danken? Sie haben mich wirklich in meiner Trauereinsamkeit sehr erfreut, und es soll mir gewiß nicht an gutem Willen und fleißiger Consequenz fehlen, um Ihrem Wohlwollen einigermaßen zu entsprechen. —

Am 7., nächsten Freitag, werde ich die Generalprobe von Raffs ‚Alfred‘ in Weimar abhalten, und am 9., Sonntag, erwarte ich Sie mit dem Mittagszug spätestens. Zudabely wird die gehörigen Zigarren in Bereitschaft halten, mit welchen wir nachmittags Ihre Appartements einräuchern wollen, bis zur Stunde, wo Raff's Exemittirung vorgenommen wird. (6 Uhr).

Erlauben Sie mir heute Ihnen angelegentlich zu empfehlen, der Frau Justizräthin Koch und ihrer Fräulein Tochter, welche Ihnen diese Zeilen zukommen lassen wird, einige Minuten hie und da Ihrer freundlichen Aufmerksamkeit und Gefälligkeit zu widmen. Fräulein Koch, die ich kürzlich in München kennen gelernt habe, gehört in die leider zu geringe Anzahl anspruchsloser und eifriger Dilettanten, welche es mit der Kunst aufrichtig und ernst meinen. Ihr Wunsch ist, sich während einiger Monate in Leipzig pour son bon plaisir im Pianofortespiel wie im Gesang auszubilden. Nachdem sie aber in Leipzig ziemlich fremd ist, so werde ich Ihnen sehr dankbar sein, wenn Sie die Güte haben, die an Ort und Stelle gehörigen Anweisungen und Andeutungen ihr klar mitzuteilen, und sie mit den zulänglichen Persönlichkeiten gelegentlich bekannt zu machen.

Auf baldiges Wiedersehen, verehrter Freund, und längeres Besprechen Dieses und Jenen — inclusive Raff's preschtirungen — worauf sich sehr freut

Ihr freundlichst ergebener

1. März 1851. Eilsen.

F. Liszt."

Raffs Oper hatte einen recht guten Erfolg und ermutigte ihren Schöpfer zur Arbeit an einem neuen Werke „Simson“. Die Aussprache dieses Namens in Raffs schwäbischem Dialekt erregte stets größte Heiterkeit. Inzwischen bereitete Liszt Berlioz' „Benvenuto Cellini“ vor, den Riccius übersetzte, und dessen Erstaufführung zum Geburtstag der Großherzogin, 16. Februar, in Aussicht genommen wurde.

„Mille sincères remerciements, mon cher monsieur Senff, des honneurs que vous voulez bien me faire d'un premier Leipzig-Weymar dans le dernier numéro du Signale. Vous pouvez être très assuré que je ferai de mon mieux pour ne jamais vous fournir l'occasion ou le prétexte d'un désaveu! — Ainsi qu'il était facile de le prévoir à l'avance rien ne se trouve changé dans ma très modeste position personnelle à Weymar, et les commerages et cancans parasites qui avaient si bien fleuri durant mon absence ont été remis à leur place, c'est à dire réduit au silence, dès le premier jour de mon arrivée, et j'ai heureusement mieux à faire que de m'en occuper.

„Benvenuto Cellini“ de Berlioz sera représenté (à moins de quelque événement de force majeure) le 16 Février prochain, jour de fête de S. A. I. Madame la Grande Duchesse. Mr. Riccius ayant bien voulu se charger de la traduction, je viens vous prier de vouloir bien lui remettre le livret que vous recevrez en même temps que ces lignes, et de le prier de me répondre aussitôt que possible, afin qu'il n'y ait aucun retard dans les copies et les répétitions etc. Ignorant l'adresse exacte de Mr. Riccius je vous joins également ma lettre pour lui que vous aurez la complaisance de lui remettre avec „Benvenuto Cellini“.

Raff s'est mis jusqu'au cou dans les études bibliques, assyriennes et philistines pour son nouvel ouvrage „Simson“. Ce nom doit être prononcé chez lui „Schimschon“ et il a aussi découvert que les „Philistes“ s'appelaient „Pelistins“! La chose vaut bien la peine qu'on y réfléchisse, n'est-ce pas?

Mr. Würst, le lauréat symphonique de Cologne a passé une demie journée ici en se rendant à Meiningen et le lendemain nous avons reçu Mr. Radecke, qui allait également à Meiningen et dans les mêmes intentions que Mr. Würst, c'est à dire pour s'y placer comme Concert- oder Capellmeister. Peut-être ces Messieurs y rencontreront-ils un troisième candidat déjà installé et doucement occupé à gruger l'huitre dont il ne leur restera que les écailles à partager.

En fait d'écailles je vous enverrai vers la mi Novembre (aussitôt que les Fugues de Bach seront expédiées à Peters) les deux 'Polonaises' que vous mentionnez dans votre dernier article. Elles sont toutes prêtes et ne demandent qu'à être lisiblement copiées.

Mr. Gerhard m'a écrit pour un exemplaire relié du Lexicon de Schilling qu'il m'offre à assez bon compte, mais ayant déjà reçu l'exemplaire que vous m'avez fait parvenir, je vous serai obligé de dire à Mr. Gerhard, que je n'ai plus besoin de celui qu'il m'offre. Veuillez aussi je vous prie me faire savoir le prix que vous avez donné pour cet ouvrage.

Dans le courant de cette semaine il vous sera proposé par le dessinateur Wolff la planche lithographiée du portrait de Raff que je vous prie de garder en dépôt, soit à ma disposition, soit à celle de Mr. Raff.

Mille franches et cordiales amitiés et tout à vous

20 Octobre Weymar 1851.

F. Liszt.

P. S. Il vous souvient peut-être qu'il y a environ quatre ans j'avais fait remettre à Mr. Kistner un catalogue de mes ouvrages, écrit de ma main, d'après lequel vous avez eu la complaisance de prendre plusieurs informations. Il me serait utile d'avoir sous les yeux le catalogue que j'avais fait, et vous m'obligerez en me l'envoyant prochainement.

Veuillez aussi occasionnellement prier Mr. Härtel de faire parvenir à Henselt à Petersbourg un exemplaire de mon 'Concert-Solo' qui lui est dédié, et à Mme. Clara Schumann un exemplaire des 'Études d'après Paganini'.

„27 Octobre 1851 Weymar. Ne réussissant pas à retrouver en ce moment la lettre de Mr. Riccius, dans laquelle se trouve son adresse, permettez-moi, mon cher Senff, de vous adresser les deux volumes de la Partiture de Benvenuto Cellini (dont vous mettrez le port à mon compte) que je vous prie de vouloir bien remettre à Mr. Riccius avec la lettre ci-jointe, aussitôt réception.

Mr. Härtel qui vient de passer une demie journée à Weymar, m'a informé de votre parfaite obligeance et exactitude à lui communiquer mes désirs par rapport aux exemplaires de dédicace pour Henselt et Mme. Schumann. — Le Manuscrit demi imprimé et demi autographe de mes Études étant toujours resté chez vous, vous m'obligerez de le faire remettre de ma part à Mr. Härtel, puisque nous sommes définitivement convenus ce matin qu'elles seront éditées sous la Firma Breitkopf & Härtel dans le courant de l'hiver.

Bien tout à vous amicalement

F. Liszt.

P. S. Occasionnellement quand vous m'écrirez veuillez bien me donner l'adresse exacte de Mr. Riccius, de peur que la lettre ne soit

égarée. En attendant je compte sur votre obligeance et exactitude pour faire tenir de suite à Mr. Riccius la Partitur de Cellini et à Mr. Härtel mes douze Études, avec les suppléments manuscrits tels qu'ils vous sont parvenus.*

Neben der Tätigkeit in der Oper war Liszt jedoch auch bemüht, das Publikum im Konzertsaal für gute Musik heranzubilden. Das Konzertwesen lag in Weimar noch sehr im Argen. Die erstklassigen Künstler spielten fast nur in den der Allgemeinheit nicht zugänglichen Hofkonzerten, die Liszt gleichfalls leitete, und in denen er häufig auftrat. Gute öffentliche Konzerte gab es nur recht selten, und dann meist im Theater zu einem wohltätigen Zwecke. Nun bildete sich auf Liszts Anregung aus den ersten Solokräften des Theaterorchesters ein Streichquartett, das allwinterlich vier Kammermusikabende veranstaltete, in denen öfters die hervorragendsten Schüler Liszts, ausnahmsweise auch er selbst einmal, mitwirkten. Im Winter 1851 lautete beispielsweise das Programm dieser Veranstaltungen:

Programm zu den VIER QUARTETT-SOIRÉEN im Stadthausaale
gegeben von den Unterzeichneten Dienstag 18. Nov., 2., 16. und 30. Dec.

Erste Soirée:

QUARTETT B-dur Haydn
QUINTETT G-moll Mozart
QUARTETT F-dur, op. 59 Beethoven

Zweite Soirée:

QUARTETT D-moll Schubert
QUINTETT Es-dur Schumann
OKTETT Es-dur Mendelssohn-Bartholdy

Dritte Soirée:

QUINTETT E-moll Niels W. Gade
TRIO C-moll Mendelssohn-Bartholdy
QUARTETT F-moll, op. 95 Beethoven

Vierte Soirée:

QUARTETT A-dur, op. 18 }
QUARTETT Es-dur, op. 74 } Beethoven
QUARTETT Cis-moll, op. 131 }

Abonnement zu den vier Soiréen 3 Thaler, einzelne Billete 1 Thaler.

C. M. J. JOACHIM
K. M. STÖHR
K. M. WAHLBRÜHL
K. M. COSSMANN

Liszt übersandte diesen Programmzettel am 17./XII. 1851 an Senff mit der Aufschrift: „Vielleicht wäre es angemessen, die 4 Programme in der nächsten Nummer der Signale anzugeben — Was recht lebenswürdig von Freund Senff wäre.“ Der Lieblingsschüler Liszts war damals ohne Zweifel Hans von Bülow, der von Juni 1851 bis Herbst 1853 auf der

Altenburg weilte. Als er Weihnachten 1851 zu seiner Mutter nach Dresden fuhr, gab ihm Liszt folgendes sehr interessante Empfehlungsschreiben an Senff mit:

„Mon cher Monsieur Senff, Mr. de Bülow se rendant à Dresde pour y passer les fêtes de Noël auprès de sa mère, je profite de l'occasion de son passage à Leipzig pour vous le recommander particulièrement et avec amitié. Malgré les on dit qui ont circulé sur son compte à Leipzig et dont l'écho a pu vous arriver même de Weymar, je puis vous assurer en parfaite connaissance de cause que c'est un jeune d'un esprit distingué, d'un talent remarquable comme exécuteur, et d'une intelligence singulièrement compréhensive comme musicien. De plus j'ai été à même d'apprécier en lui d'excellentes et charmantes qualités de caractère et en raison de ses triples et quadruples avantages je suis persuadé qu'il ne saurait manquer de faire assez prochainement une carrière brillante et exceptionnelle.

Sous ce même pli je joins une lettre pour Mr. Brettschneider dont vous voudrez bien vous charger. Mr. de Bülow vous donnera verbalement plusieurs explications et vous demandera aussi quelques informations et complaisances d'après les instructions que je lui remets par écrit sur une carte de visite. Comme il serait très long de vous communiquer tout cela par lettre, j'ai préféré employer une méthode plus expéditive en notant point par point les choses que je désire savoir au plutôt en règle par son intermédiaire.

Mille franches et cordiales amitiés et tout à vous

Weymar 22 Decembre 1851.

F. Liszt.

P. S. Entre autres choses je remets également à Bülow le montant de ma petite dette envers le litographe du portrait de Raff. — Si l'occasion s'en présentait, veuillez mettre Bülow en rapport avec Mr. David auquel je vous prie de dire bien des amitiés de ma part.“

Die ursprünglich auf 16. Februar angesetzte Erstaufführung des „Benvenuto Cellini“ mußte schließlich wegen Erkrankung im Personal verschoben werden und fand erst am 20. März statt. Inzwischen gab die gefeierte Sängerin Henriette Sontag mehrere Gastspiele in Weimar. Ihre oberflächliche, unkünstlerische Art reizte bekanntlich Bülow zu seinem literarischen Debut mit dem später so bekannt gewordenen Artikel: „Ein Minoritätsgutachten“.

„Voici mon cher Monsieur Senff les épreuves des deux „Polonaises“ que je vous prie de faire revoir et corriger soigneusement avant la publication. — Par suite de l'enrhumement de Mr. Beck et de la maladie de Mme. Knopp la représentation de Benvenuto Cellini est retardé jusqu' à la fin de ce mois. Je vous serais obligé de faire insérer dans le prochain numéro du Signale cette nouvelle, qui me contrarie vivement. C'est

par erreur, que vous avez annoncé que Berlioz se rendrait à Leipzig et à Berlin, car si tant est qu'il puisse s'absenter de Paris, ce ne sera que pour quelques jours et il n'a aucunement le projet d'organiser des Concerts ailleurs.

Veuillez bien prévenir en tout cas de ma part Mr. Lobe et Mr. Riccius du retard de la représentation de Cellini, car je compte que l'un et l'autre me feront le plaisir d'y assister. Joachim qui vient de dîner avec moi désire beaucoup, que les ‚Fantasiestücke‘ de sa composition, que vous éditez, paraissent avant son départ pour Londres, c'est-à-dire en l'Avril prochain. Soyez donc assez bon pour hâter la gravure et lui envoyer les épreuves de suite. Wir feiern jetzt einen blauen Montag nach den Sonntag Vorstellungen. A cause des maladies regnantes on n'a pu rien trouver de plus nouveau que ‚l'Elisir‘ de Donizetti pour le 16 Février! Mais de suite après nous recommencerons les répétitions de Cellini, en attendant ‚Manfred‘ de Schumann et ‚Der lustige Rat‘ de Hoven.

A revoir bientôt j'espère et toujours tout à vous
affectueusement,

Weymar 7 Février 52.

F. Liszt.

Envoyez moi la ‚Compositionslehre‘ de Beethoven, si elle a déjà paru au complet.“

Zum Charfreitag 1852 wollte Liszt nach Leipzig fahren, um Bach's ‚Matthäus-Passion‘ zu hören. Durch eine Augenentzündung wurde er jedoch im letzten Augenblicke daran gehindert.

„Wollen Sie freundlichst, verehrter Freund, mir für die Aufführung der Passionsmusik (übermorgen Freitag) zwei Plätze (nicht sehr en vue — weil ich gern die Partitur ungeniert nachlesen möchte) besorgen? — Ich werde mit dem 9 Uhr-Zuge morgens von hier abgehen, folglich gegen halb 3 Uhr in Leipzig ankommen. Da die Frau Fürstin ebenfalls die Passionsmusik hören will, so werden Sie mich verpflichten, wenn Sie Ihren Nachbar Redslob von ihrer Ankunft sogleich preveniren, um daß ein convenables Zimmer in Bereitschaft gehalten wird.

A revoir — wenn auch nur ein paar Stunden, denn Sonnabend früh 10 Uhr muß ich wieder hier sein — wir haben an diesem Tage zwei Hauptproben — morgens von Napoléon — und nachmittags von dem ‚Lustigen Rat‘ — und obendrein noch eine kirchliche Feierlichkeit in der Hofkapelle. —

Freundschaftlichst ergeben

Mittwoch 7. April 52 Weymar.

F. Liszt.“

Vom 14. bis 21. November 1852 fand in Weimar die berühmte Berlioz-Woche statt in Anwesenheit des französischen Meisters. Das Programm verhiess eine zweimalige Aufführung des „Benvenuto Cellini“ und ein großes Konzert im Theater.

„Lieber Freund! Für Ihre Anzeige in den heutigen Signalen danke ich Ihnen bestens. Sie ist ganz officiel richtig, wie Sie aus der beifolgenden Weimarischen Zeitungsannonce ersehen können. Berlioz kommt morgen früh (Sonntag) und bleibt bis zur zweiten Vorstellung (nächsten Sonntag 21. Nov.) des Cellini, nach welcher er nach Paris zurückmuß, um sein Te Deum für Napoléon III. in Notre Dame aufzuführen. —

Erlauben Sie mir, Sie noch freundlichst zu bitten, einliegende Zeilen an Lobe und Riccius sogleich zu besorgen, und David und Radecke auf ihr Versprechen zu erinnern, Weymar während der Berlioz-Woche mit ihrem Besuch zu erfreuen. — Vielleicht können Sie sich auch entschließen, Leipzig ein paar Tage zu vermissen, wozu ich Sie nicht speciell einzuladen bedarf, da Sie sehr gewiß sein sollen, daß Sie mir persönlich stets angenehm und willkommen sind. Falls Sie abkommen könnten, so wäre es wahrscheinlich am bequemsten für Ihre Geschäfte, wenn Sie Sonnabend 20. Nov. zur ‚Romeo-Symphonie‘ eintreffen und den Sonntag der zweiten Vorstellung des Cellini beiwohnten. —

Mille amitiés et tout à vous

Sonnabend 13. Nov. 52.

F. Liszt.“

Beilage:

Sonnabend den 20. November 1852

GROSSES KONZERT

zum Besten des Hof-Kapell-Wittwen-Pensions-Fonds
im Großherzogl. Hoftheater, unter Leitung des Herrn

HECTOR BERLIOZ

und gef. Mitwirkung des Gesangsvereins und der Mitglieder
des Großherzoglichen Hoftheaters.

Erster Teil:

ROMEO UND JULIE.

Dramatische Vokal- und Instrumental-Symphonie in 2 Abteilungen.

Zweiter Teil:

KONZERTSTÜCK für Violine mit Orchester, von H. Berlioz
vorgetragen von Hrn. Konzertmeister JOACHIM.

Dritter Teil:

Die zwei ersten Abteilungen von

FAUST'S HÖLLENFAHRT.

Legende in 4 Abteilungen von H. Berlioz.

HOF-THEATER in WEIMAR.

Sonntag 14. Nov. 1852: FAUST. Große dram. Oper. Musik von L. Spohr.

Dienstag 16. Nov. DIE SCHACHMASCHINE. Lustspiel in 4 A. von Beck.

Mittwoch 17. Nov. BENVENUTO CELLINI. Oper in 3 A. Musik von H. Berlioz.

Sonntag 21. Nov. BENVENUTO CELLINI. Oper in 3 A. Musik von H. Berlioz.

Die noch folgenden Schreiben tragen zwar mehr privaten Charakter, enthalten aber dennoch genug des allgemein Interessanten, um ihre Wiedergabe angebracht erscheinen zu lassen.

„Lieber Freund, ich empfehle Ihnen hiermit einen ganz anständigen und gebildeten jungen Mann, der sich entschließt, alle schlechten Chancen einer theatralischen Laufbahn zu risquieren. Herr Heinr. Huß war früher für den Kaufmannsstand gebildet und verhielt sich einige Zeit in Frankreich und England. Eine hübsche Barytonstimme und sein musikalischer Vortrag erwarben ihm mehrere succès de Salon, welche ihn aber bis jetzt zu nichts geführt haben. — Sein Vater war Pastor in Eisenach, und mehrere meiner Freunde haben ihn mir ganz besonders empfohlen. — In Weymar aber kann man ihm gar keine Aussicht für ein passendes Engagement stellen, und so muß er also nach dem großen Leipzig wandern!

Zeigen Sie sich gefällig und aufrichtig gegen ihn, lieber Freund, und verpflichten Sie auf diese Weise wieder zu neuem Dank

Ihren bereitwilligst ergebenen

11. Dezember 1852.

F. Liszt.“

„Gehrter Freund, Es tut mir sehr leid, Sie nochmals mit der Krützscherschen Titel-Angelegenheit zu behelligen. Da die Herrn Schott in Mainz die Herausgabe meiner ‚Années de Pèlerinage‘ übernommen, ersuchte ich dieselben, die Titel bei Krützscher zu bestellen. Schott's gingen freundlich auf meinen Vorschlag ein, — Krützscher aber schreibt mir heute, daß er sich nicht entschließen könne, Ihnen die Lithographierung seiner Zeichnungen zu überlassen. Erlauben Sie mir also Sie zu ersuchen, Krützscher zu persuadiren, die Anfertigung der Titel noch zu übernehmen. Sollte jedoch Ihre Überredsamkeit nicht das mir erwünschte Resultat herbeiführen, so sind Sie wohl so freundlich und übergeben Krützscher die einliegenden 25 Thaler als Honorar für seine Bemühung bei Anfertigung der Titelskizzen, welche er mir früher durch Sie eingesandt hat. — Weit lieber wäre es mir natürlich, wenn er die definitive Ausführung besorgte, (und in diesem Falle bitte ich Sie, mir die 25 Thaler aufzubewahren)¹⁾; um ihn aber dazu zu bestimmen, habe ich kein besseres Mittel als Ihre Intervention. Vielleicht läßt sich die Sache noch vermitteln — wenn nicht, so wollen wir uns auch keine grauen Haare darüber wachsen lassen.

Die grauen Haare führen mich als Contrast zu sehr schönen blonden, welche einer ganz liebenswürdigen und vorzüglichen Persönlichkeit in der leidigen Kunstwelt angehörig sind. Fräulein Clauß hat

¹⁾ Anmerkung des Empfängers: „Auf Liszt's Conto notirt“.

mir bei ihrem neulichen Besuch durch ihr ganz bedeutsam emporwachsendes Talent eine wirkliche Freude bereitet, worüber ich Ihnen auch meinen Dank sage, da ich vermute, daß Sie an der Weimarer Reise nicht unbeteiligt sind. Ganz aufrichtig gesprochen: warum begleiten Sie Fräulein Clauß nicht nach Rußland? Und noch kürzer und viel besser: warum tauscht Fräulein Clauß nicht ihren monosyllabischen Namen — und diese Gattung von Namen ist nicht die schlechteste — gegen eine andere Monosyllabe mit S — anzufangen und FF (fortissimo) zu beenden? Sie werden mir darüber wahrscheinlich nicht unbefangen antworten können, wenn sich aber die Sache macht, so wird es mich sehr freuen, da ich diese Vereinigung für gegenseitig angenehm und vorteilhaft erachte, und mir nebenbei eine angenehme Nachbarschaft zu Gute kommen würde.

Im Laufe dieses Monats komme ich nach Leipzig, wenn mir David die besprochene Gewandhaus-Probe für ein paar meiner ‚Symphonischen Dichtungen‘ gewähren kann, worüber ich ihm nächstens schreiben werde. Vieuxtemps spielt hier nächsten Sonntag in einem Capellen-Konzert, wo sich auch Mme. Pohl produciert. — Götze war unwohl, sodaß die angezeigte Lohengrinvorstellung auf nächsten Montag verschoben ist.

Mit aufrichtiger Achtung Ihr bereitwilligst ergebener

Weymar 11. April 54.

F. Liszt.

Sollten Sie einen Bericht über die neue Oper des Herzogs von Coburg: ‚Santa Chiara‘ wünschen, so kann ich Ihnen ein kurzes Referat darüber einsenden. Mehrere meiner hiesigen Freunde waren der ersten Vorstellung in Gotha zugegen; und können davon anständig berichten. Wahrscheinlich würde ich Cornelius darum ersuchen.“

„Geehrter Freund, Musikdirektor Stade war so freundlich, mir seine Bearbeitung der Fouterschen Liedersammlung mitzuteilen und sagte mir gleichzeitig, daß Sie beabsichtigen, dieses Werk zu verlegen. Nach meinem Dafürhalten ist diese Bearbeitung, Harmonisirung und Begleitung künstlerisch vollends gelungen, und dabei auch leicht zu spielen und zu singen. Erlauben Sie mir also, Ihnen das Werk ganz besonders zu empfehlen; die Herausgabe desselben wird sicherlich den Kunstfreunden, als dem größeren Publikum sehr willkommen sein, und Ihr schon so interessanter Catalog eine nicht alltägliche Zierde dadurch erhalten.

Mit freundlichsten Grüßen ergebenst

Weymar 21. Februar 55.

F. Liszt.*

DEBUSSY

EINE KRITISCH-ÄSTHETISCHE STUDIE VON GIACOMO SETACCIOLI¹⁾
BESPROCHEN VON DR. RUDOLF CAHN-SPEYER IN BERLIN

Der Übersetzer gibt als Veranlassung für die Entstehung des vorliegenden Buches den heftigen Kampf an, der in Italien für und wider Debussy entbrannt ist. In Deutschland läßt sich ein derartiger Kampf nicht beobachten, und so ist auch hier kein merkliches Bedürfnis nach einem solchen Buche vorhanden. Herr Spiro begründet seine Übersetzung damit, daß der Norden in ästhetischen Dingen von Italien lernen könne, wo der Glaube an ein feststehendes, wissenschaftlich nachweisbares und zu wertendes Schönheitsideal bestehe. Diese kühne Behauptung des Übersetzers ist charakteristisch für das ganze Buch, das weniger seines Inhaltes wegen, als in Rücksicht auf die ihm zugrunde liegenden ästhetischen Anschauungen zu einer eingehenden Besprechung geradezu herausfordert.

Der erste Teil des Buches wendet sich gegen die Bewunderer Debussy's, die sich in Italien nach den Äußerungen des Verfassers der schlimmsten Übertreibungen schuldig machen. Setaccioli beginnt mit einer Satire der „Debussytis“, die in dieser Fassung weniger in einem ernsthaften Buch, als etwa in den „Lustigen Blättern“ am Platze wäre. Dann faßt er, die Tonart verändernd, die Ansichten der Bewunderer Debussy's in folgende drei Sätze zusammen:

- 1.) Debussy's Musik ist wesentlich koloristisch und will daher nach spezifisch malerischen Kriterien beurteilt sein (impressionistische Malerei!);
- 2.) Debussy's Musik ist wesentlich originell und von jeder anderen Kunstgattung der Vergangenheit und Gegenwart losgelöst; so fehlt für eine Beurteilung jeder Vergleichungspunkt;
- 3.) Debussy's Musik ist wesentlich neu und persönlich in ihrer ganzen Konzeption; so kann man zur Beurteilung ihres Wertes keine ästhetische Theorie früherer Herkunft heranziehen.

Dem ersten Satze gegenüber behauptet Setaccioli, es werde hier „zum ersten Male das völlig unlogische Prinzip verkündet, daß ein Kunstwerk nach Elementen, die außer ihm liegen, oder, was noch schlimmer ist, ohne irgendein normales Kriterium beurteilt werden könne“. Was „normale Kriterien“ sind, darüber läßt uns der Verfasser im Dunkeln, und außerdem übersieht er, daß in der Programm-Musik, sowie in den musikalischen Bühnenwerken, schon längst nichtmusikalische Elemente in die Musik eingeführt worden sind. Den zweiten Satz negiert er als prinzipiell unmöglich, obwohl er später selbst behauptet, daß die impressionistischen Maler etwas geschaffen hätten, wozu sie in der Kunst ihrer Vorgänger keinerlei Anregung hätten finden können. Den dritten Satz erklärt Setaccioli darum für falsch, weil im Falle seiner Richtigkeit „der eigenen Kritik das Fundament fehle“. Dabei vergißt er, daß der Kritik einer völlig neuartigen Erscheinung gegenüber tatsächlich das Fundament fehlt, wenn sie glaubt, sich lediglich auf die bis dahin aufgestellten Theorien stützen zu sollen.

Der zweite Abschnitt ist überschrieben: „Debussy und der musikalische Impressionismus“. Es hat den Anschein, als habe Setaccioli das Wort „Impressionismus“ nicht so aufgefaßt, wie es von den sogenannten Impressionisten verstanden zu werden pflegt. „Impression“ heißt wörtlich „Eindruck“, und in der Tat ist es das Bestreben der Impressionisten, nicht das reale Objekt selbst zu reproduzieren, sondern den Eindruck, den es hervorruft, und zwar nicht den primären Eindruck auf die Sinnes-

¹⁾ Autorisierte Übersetzung nach der zweiten Auflage des Italienischen von Friedrich Spiro. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911 (Mk. 3.—).

organe, sondern die dadurch erzeugten Gefühle, durch die eine bestimmte Stimmung bedingt wird. Dazu ist nun diejenige Kunst, welche vermöge ihrer Ausdrucksmittel am wenigsten genötigt ist, reale Objekte zu reproduzieren, am besten geeignet: die Musik. In diesem Sinne ist auch eine von Setaccioli ohne Angabe des literarischen Nachweises aus dem Zusammenhang gerissene und ironisierte Äußerung Tommasini's¹⁾ zu verstehen. Die unklaren Äußerungen Setaccioli's über den Impressionismus gipfeln in einem Mißverständnis, das ihn dazu veranlaßt, die tropisch gemeinte Anwendung von Ausdrücken, die der Malerei entlehnt sind, auf die Musik wörtlich zu verstehen und streng widerlegen zu wollen, etwa so, als ob jemand den Satz: „Die Musik erhebt den Menschen in höhere Sphären“ durch den Nachweis widerlegen wollte, daß die Beschaffenheit der Musik von der eines Aeroplans grundsätzlich verschieden ist. Dabei gerät der Verfasser in durchaus anfechtbare physikalische Deduktionen. So sucht er den Verhältnissen der Schwingungszahlen, durch welche unsere musikalischen Intervalle charakterisiert sind, Verhältnisse von Schwingungszahlen der Lichtwellen gegenüberzustellen, und vergißt dabei ganz, daß sich ein und dieselbe Verhältniszahl durch die Wahl sehr verschiedener Schwingungszahlen innerhalb der einzelnen Farben des Spektrums erhalten läßt, ferner, daß die Form der mathematischen Funktion, durch welche die Analogie der Licht- und der Schallwellen — falls eine solche überhaupt bestünde — ausgedrückt werden könnte, erst experimentell festgestellt werden müßte, und daß es keineswegs zulässig ist, a priori eine einfache Proportionalität anzunehmen. Ebenso unklar, wie die negative Kritik des Impressionismus, ist die positive Forderung Setaccioli's in bezug auf die „wahre Kunst“: „Der Künstler kann sich seine Anregungen bei der Natur holen, aber er soll sie idealisieren. Sind die empfangenen Eindrücke erst im Schmelztiegel der inneren Erregung geläutert [!], so werden sie sich notwendigerweise umformen; durch die nachfolgende Ausarbeitung befreit sich der Künstler von den ursprünglichen Eindrücken, und sein Werk, hergestellt mit dem eigenen Materiale der besonderen Kunst, wird den Stempel seiner Empfindung, seiner persönlichen Schaffensweise tragen.“ Schließlich werden alle diese theoretischen Auseinandersetzungen auf die Musik Debussy's angewendet, von der Setaccioli behauptet: „Mit seinen Tönen die Wärme, die Farbenfreudigkeit und das Leben jener Schule wiederzugeben ist ihm nicht nur nicht gelungen, sondern er führt die Tonkunst aus ihrem Gebiete heraus, dahin, wo nichts zu finden ist als das Gestaltlose, die Mißgestalt.“ Wenn diese Äußerung als eine bloße Ansicht hingestellt würde, so ließe sich nichts dagegen einwenden; aber sie tritt mit dem Anspruch eines streng wissenschaftlich gewonnenen Ergebnisses auf, und dagegen muß nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß die vorangehenden Deduktionen sehr anfechtbar, und daß andere namhafte Beurteiler zu ganz anderen Ansichten über Debussy gelangt sind,²⁾ ja daß sogar das völlig unvorbereitete und daher nur unter dem spontanen Eindruck der Aufführung stehende Publikum von Christiania ihm eine enthusiastische Aufnahme bereitet hat.³⁾

Nach einigen Auseinandersetzungen mit Kritikern, die im Anschluß an Debussy's Werke etwas gewagte ästhetische Grundsätze geäußert haben, folgt der dritte Teil des

¹⁾ Vincenzo Tommasini: Claude Debussy e l'impressionismo nella musica. Rivista Musicale Italiana. Vol. XIV, 1907, S. 160.

²⁾ Vgl. z. B. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft II, S. 42; III, S. 199. — Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IX, S. 436. — Revue d'histoire et de critique musicale 1901, S. 411. — Revue musicale 1902, S. 532 u. a. a. O.

³⁾ Mercure musical et Bulletin Français de la Société internationale de Musique 1907, S. 160.

Buches: „Debussy's Musik nach ihrem gedanklichen, harmonischen und instrumentalen Gehalt.“ Es ergibt sich von vornherein, daß Setaccioli zu einer Ablehnung Debussy's gelangen muß, denn statt zu versuchen, aus den Werken Debussy's den Standpunkt zu finden, von dem aus sie verständlich erscheinen können, geht er von Anschauungen aus, die ungefähr Hanslicks Schrift „Vom Musikalisch-Schönen“ entsprechen. Er ist demnach der direkte Antipode von Romain Rolland, der Debussy's musikalische Ästhetik folgendermaßen charakterisiert:¹⁾ „Il voulait . . . qu'elle (la musique) exprimât, d'une façon immédiate et transparente, le sentiment tout pur, et que la mélodie, le rythme, l'harmonie, s'épanouissent librement selon leurs lois intimes, et non plus d'après la prétendue logique de constructions intellectuelles.“

Setaccioli bespricht zuerst die Melodik Debussy's und wirft diesem in erster Linie eine zu große Vorliebe für gewisse Intervalle in der Melodie vor. Daß bei jedem Komponisten von ausgesprochener Eigenart eine solche Vorliebe gefunden werden kann, ist zu bekannt, als daß hierüber noch mehr gesagt werden sollte. Dann spricht der Verfasser von der Kürze der melodischen Gedanken Debussy's und von dem ihnen innewohnenden Prinzip der Wiederholung. Bekanntlich ist auch in den „korrekten“ Melodien die Wiederholung ein vielangewandtes Mittel der Melodiebildung. Was die Kürze der Melodien betrifft, so genügt ein flüchtiger Blick auf unsere musikalische Literatur, um uns zu vergegenwärtigen, wie viele Meisterwerke auf ganz kurze Motive aufgebaut sind, die ebenso wenig den Forderungen Setaccioli's genügen würden, wie die Melodien von Debussy. Setaccioli gibt eine Erklärung — Definition kann man es nicht nennen — von dem, was er unter Melodie versteht, deren unpräzise, phrasenreiche Fassung es jedenfalls erklärlich erscheinen läßt, daß ihm „jeder Versuch, dieses Element bei Debussy zu entdecken, fehlschlagen“ muß. Hieran schließen sich zur Illustration eine Anzahl Notenbeispiele, verbunden mit einer kurzen Analyse der meisten Kompositionen von Debussy, von denen aber seltsamerweise eine der bedeutendsten, „Iberia“, unberücksichtigt geblieben ist, sowie die Orchesterstücke „Children's Corner“ und die a cappella-Chöre „Chansons de Charles d'Orléans“, eines der wertvollsten Werke von Debussy. Eine bedingte Anerkennung kann Setaccioli einigen dieser Kompositionen nicht versagen, so den drei „Nocturnes“, „La Mer“, dem Streichquartett op. 10, insbesondere den „Cinq Poèmes de Baudelaire“. Zusammenfassend behauptet Setaccioli, daß Debussy's Musik nicht imstande sei, das auszudrücken, was ihre Titel ankündigen. Nun wirkt bekanntlich die sogenannte „absolute“ Musik auch nicht auf jeden Hörer so, wie sie der Komponist empfunden hat; ebenso werden die Gegenstände, durch die Debussy zu seinen Kompositionen angeregt worden ist, auch nicht auf jeden Betrachter in derselben Weise wirken, wie auf ihn, und für diese Hörer wird in der Tat die Beziehung zwischen Debussy's Musik und ihren Titeln mehr oder weniger unklar bleiben; wenn Setaccioli aber ohne jede Einschränkung behauptet, daß es unmöglich sei, aus Debussy's Musik das zu entnehmen, was der Titel ankündigt, so ist das eine rein subjektive Ansicht, der gegenteilige Ansichten anderer Beurteiler entgegenstehen. Dasselbe gilt von seinen Einwänden gegen die Instrumentierung von Debussy,²⁾ der er insbesondere Farblosigkeit und einen übermäßigen Gebrauch der gedämpften Blechinstrumente zum Vorwurf macht. Die Harmonik Debussy's führt Setaccioli auf die Ganztonleiter zurück. Es ist müßig, zu untersuchen, ob nicht vielleicht der Versuch, den 7., 11. und 13. Oberton in die Harmonie einzubeziehen, eine einfachere Erklärung namentlich für

¹⁾ Romain Rolland: *Musiciens d'aujourd'hui*. Paris 1908, S. 273.

²⁾ Vgl. z. B. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft II, S. 172. — The Musical Times 1908, S. 81, u. a. a. O.

Debussy's Akkordbildung liefern würde; das ist eine bloße Frage der Zweckmäßigkeit. Jedenfalls muß aber festgestellt werden, daß Debussy nicht ausschließlich nach diesem Prinzip harmonisiert, wie man nach der Darstellung des Verfassers zu glauben versucht sein könnte, sondern daß er sich außerdem sowohl der Kirchentonarten, als auch der diatonischen Tongeschlechter bedient. Setaccioli gibt auch eine, übrigens nicht vollständige, Zusammenstellung der von Debussy angewandten Akkorde. Interessant wäre es gewesen, wenn ausführlicher über die Art von Debussy's Akkordverbindungen gesprochen worden wäre.

Der vierte Abschnitt des Buches behandelt das Thema: „Debussy und das moderne Musikdrama“. Setaccioli beginnt mit einer Charakterisierung des Symbolismus in der Literatur, den er aufs schärfste verurteilt. Damit verurteilt er natürlich auch den Text von „Pelleas und Melisande“. Hierin werden ihm wahrscheinlich viele beipflichten. Die Frage ist nun: Was hat Debussy mit diesem Text gemacht? Zunächst sucht Setaccioli die von einigen Seiten aufgestellte Behauptung zu widerlegen, als stünde Debussy auf demselben Standpunkt wie Monteverde. Man kann die Widerlegung als gelungen ansehen, doch ist die Frage wohl ziemlich gegenstandslos. Wichtiger ist die schon früher an mehreren Stellen des Buches erwähnte Tatsache, daß sich Debussy in bewußten Gegensatz zu Richard Wagner stellt. Diesen Gegensatz faßt Setaccioli so auf, als wollte Debussy die Kunst Wagners ausrotten, und läßt sich dabei durch die begreiflichen Übertreibungen eines, seine Ziele mit Überzeugung verfolgenden temperamentvollen Künstlers darüber täuschen, daß es sich weniger um einen persönlichen Antagonismus Debussy's, als um eine national-französische Reaktion gegen eine, dem französischen Wesen gar nicht gemäße und ihm von gewisser Seite gewaltsam aufgedrängte Kunstrichtung handelt. Diese Reaktion wendet sich weniger gegen Wagner selbst, als gegen die, noch dazu vielfach auf Mißverständnissen beruhende Anwendung seiner Kunstprinzipien durch Franzosen. Romain Rolland setzt die Gründe hierfür überzeugend auseinander.¹⁾ Ferner berichtet Louis Schneider²⁾ von einem Interview mit Debussy vor der Uraufführung von „Pelleas und Melisande“, aus dem sich Debussy's Standpunkt klar ergibt. Sein gallisch-naturalistisches Empfinden sträubt sich gegen die Stilisierung der szenischen Darstellung, die durch die breite musikalische Ausführung der Wagnerschen Werke bedingt wird, und fordert statt dessen eine musikalische Anlage, die eine, dem wirklichen Leben sich möglichst nähernde szenische Darstellung gestattet. In bezug auf das Grundprinzip Wagners, die Einheit der Musik mit dem szenischen Vorgang, stimmt Debussy so sehr mit Wagner überein, daß die Monotonie und Farblosigkeit, die seinem „Pelleas“ vorgeworfen wird, sich für ihn aus den gleichen Eigenschaften des Maeterlinck'schen Stückes mit Notwendigkeit ergibt. Wenn Louis Schneider von „Pelleas und Melisande“ sagt:³⁾ „L'orchestre est là comme une façon de chœur antique qui traduit au public les pensées des interprètes“, so erinnert das geradezu auffallend an eine fast gleichlautende Äußerung Richard Wagners in „Oper und Drama“. ⁴⁾ Daß Debussy als Opernkomponist so farblos sei, wird man erst behaupten können, wenn er einen ganz anders gearteten Text in derselben Weise komponiert haben wird. Aus Debussy's Abneigung gegen das Stilisieren ergeben sich noch zwei andere Eigentümlichkeiten, die ihm Setaccioli zum Vorwurf macht: die Kurzatmigkeit seiner melodischen Erfindung und seine im landläufigen Sinne unsangliche

¹⁾ Romain Rolland, a. a. O., S. 198 f.

²⁾ La Revue musicale 1902, S. 138 ff.

³⁾ La Revue musicale 1902, S. 199.

⁴⁾ Gesammelte Schriften, IV. Aufl. Bd. IV S. 190. Vgl. auch Bd. IX S. 309.

Art der Deklamation. Erstere begründet Laloy treffend mit den Worten:¹⁾ „Aussi bien n'était-ce pas le lieu de s'étendre, en ce drame où il fallait saisir et noter les sentiments au passage, à mesure qu'ils transparaissaient sous le tissu des mots“, und über die Deklamation sagt Schneider in dem erwähnten Interview: „Il n'admet pas qu'il y ait en musique un effet sur la syllabe sonore pas plus qu'il n'y en a dans la conversation.“ Wir finden hier die Eigenart der französischen Deklamation wieder, wie sie Lully, Rousseau, kurz, alle französischen Reformatoren zum Ausdruck gebracht haben, und die der französischen Sprechweise, die allein von allen Kultursprachen keine scharfen Betonungen kennt, angemessen ist. Alle diese Zusammenhänge sind Setaccioli entgangen, so daß er ratlos vor einem Werke steht, das seinen aprioristischen Forderungen so gar nicht entspricht, und das er daher ehrlicherweise — da er einen anderen Standpunkt einzunehmen nicht vermag — unbedingt ablehnen muß. Aber auch rein sachlich ist dieser Teil von Setaccioli's Arbeit nicht einwandfrei: die 24 Melodien, mit denen er den melodischen Gehalt von „Pelleas und Melisande“ wiedergeben will, erschöpfen keineswegs die vorhandenen Gedanken, und einige davon führt er in ihrer, zuerst unentwickelten Gestalt an, die später breiter angesponnen wird. Ebenso kommen bei Debussy, wenn auch keine eigentlichen Leitmotive, so doch einige sehr feine Anwendungen von Erinnerungsmotiven vor, was Setaccioli ebenfalls entgangen ist.

Ein Nachwort des Übersetzers bringt noch in reichlich satirischem Ton die Bemerkung, daß Debussy's eben erschienene Musik zu d'Annunzio's „Martyrium des heiligen Sebastian“ alle in dem vorliegenden Buche gerügten Fehler Debussy's von Neuem erkennen lasse. Bedenkt man, was für ein süßlich-schwächlicher Text dem Werke zugrunde liegt, so wird man verstehen, daß die Musik dazu so und nicht anders ausfallen mußte, und wird nur bedauern können, daß Debussy diese Dichtung zur Komposition gewählt hat. Dabei muß aber doch auf den grandios und in reinen Dreiklängen hymnisch ausklingenden Schluß hingewiesen werden.

Ich kann diese Besprechung nicht besser schließen, als mit den schönen Worten von Laloy:²⁾ „C'est pédantisme pur de chercher si une œuvre est conforme ou non aux règles d'Aristote, de Quintilien ou de Reber, au lieu de se laisser aller tout bonnement à l'émotion qui s'en dégage, et de la prendre telle que l'auteur l'a voulue.“

¹⁾ La Revue musicale 1904, S. 108.

²⁾ La Revue musicale 1902, S. 405.

REVUE DER REVUEEN

Aus Tageszeitungen. I.

Friedrich der Große und die Musik

- BERLINER BÖRSEN-COURIER** (24. Januar 1912). — „Friedrich der Große als Musiker.“ Von H[einrich] W[einer]. „Im deutschen Volksherzen lebt gleich einer schönen Legende die Kunde von dem großen Preußenkönig, der nach des Alltags Mühen und der sorgenvollen Herrschertätigkeit zur Flöte griff, die er auch im Kriege nicht missen mochte. Im Kreise seiner Hofkapellisten vertraute er seinem Lieblingsinstrument alle die weichen Regungen sehnächtiger Wehmut und lächelnden Frohsinns, für die ihm sein hohes Amt tagsüber keine Zeit ließ.“
- FREIBURGER ZEITUNG** (28. Januar 1912). — „Friedrich der Große und die Musik.“ Von Wolfgang Thomas. „Ist uns der große König nicht ein ernster Mahner gegen das Charivari in der Kunst? Teilen wir mit ihm seine ‚Leidenschaft fürs Adagio‘, für die Kunst, die nicht den Werktag abmalt, sondern über die Niederungen des Daseins erhebt — wir können uns darauf verlassen, das ist die königliche Kunst!“
- KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG** (28. Januar 1912). — „Friedrich der Große und die Musik.“ Von C. Gerhard. Die Tonkunst „war es, die einen großen Einfluß auf die Bildung seines Charakters übte. Die leidenschaftlichen, stürmischen Empfindungen seiner Seele wurden durch den Zauber der Töne gesänftigt, seine Unruhe gestillt, sein Ehrgeiz gedämpft; er ward mit sich und anderen zufriedener, weichere Empfindungen erfüllten ihn und veranlaßten ihn zu edlen Taten des Friedens.“
- KÖLNISCHE ZEITUNG** (24. Januar 1912). — „Friedrich der Große und die Musik.“ [Anonym.] Es „muß zugestanden werden, daß seinem auf das Anmutige und Zierliche gerichteten Ideal die strenge Polyphonie eines Bach und Händel nicht behagte. So wenig er das Abendrot des Vorklassizismus begriffen, so wenig wußte er die Zeichen der Morgendämmerung des Klassizismus zu würdigen. Seine Vorliebe für Quantz ließ ihn achtlos an einem Manne vorübergehen, der für die Entwicklung der musikalischen Form von einschneidender Bedeutung gewesen ist, an seinem Akkompagnateur Ph. E. Bach, der, während die Astrua 6000 Taler bekam, sich jahraus jahrein mit 400 Talern begnügen mußte, obschon ein Mozart nachher über ebendenselben äußerte: Er ist der Vater und wir sind die Buben. Trotz dieser zugestandenen Ungerechtigkeit und Einseitigkeit hat Friedrich doch äußerst anregend auf die Tonkunst seiner Zeit gewirkt und dabei keinen Zweig der Tonkunst übersehen . . .“
- NEUESTE NACHRICHTEN** (Berlin) (23. Januar 1912). — „Friedrich der Große als Musiker.“ Von Georg Schünemann. „. . . Die dem König zugeschriebenen Orchesterwerke und Arien sind in der Mehrzahl trockene, erfindungsarme Musikstücke. Sie bleiben weit hinter den Flötenwerken zurück. In den Sonaten und Konzerten für sein Lieblingsinstrument gibt Friedrich sein Bestes. Namentlich in den langsamen Sätzen. Wer des großen Königs Kompositionen kennen lernen will, der schlage zuerst die Adagiosätze auf. Stücke wie das c-moll Grave des dritten Konzerts, oder das h-moll Lento (3. Sonate) und A-dur Affetuoso (5. Sonate) zeigen, daß die Musik nicht nur eine Liebhaberkunst des Königs war. Sie war ihm Lebensbedürfnis und Herzenssprache. Das Hauptstück aller Kompositionen scheint mir ein großes c-moll Rezitativ zu sein. Ein schön empfundenes, fast dramatisches Musikstück, dem man Worte unterlegen könnte. Zelter erzählt in der Fasch-Biographie, daß Friedrich seinem Klavieristen einmal gesagt habe, er

habe in einem Flötenrezitativ sich gedacht, wie Coriolans Mutter auf den Knien ihren Sohn um Schonung und Frieden für die Stadt Rom bitte. Ohne Zweifel ist damit das c-moll Rezitativ gemeint, das einzige programmatische Musikstück, das Friedrich geschaffen. Diese Sonate, auf deren Eigenart noch niemand hingewiesen hat, wird übrigens von einem kleinen Fugatosatz gekrönt, der an das Fugenthema erinnert, das Friedrich der Große dem großen Thomaskantor Sebastian Bach zum Phantasieren vorspielte. Auch diese Eigenheit beweist, daß der König sich gerade bei der c-moll Sonate besondere Mühe gegeben hat.“

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) (8. Februar 1912). — „Friedrich der Große und die Musik.“ Von Willy Pastor. „Es ist in diesen festlichen Tagen viel Kompositorisches von Friedrich wieder hervorgeholt worden. . . Nach dem, was man hörte, kann man wohl das Urteil derer bestätigen, die die breiten Tempi als vom König namentlich bevorzugt anmerken. Richard Wagner hielt bekanntlich das Andante für etwas ganz besonders Deutsches. Friedrich hat in der Musik — leider im Unterschied zu allen anderen Künsten — jederzeit die Überlegenheit des Deutschen anerkannt. Es ist nicht ganz leicht, sich im Adagio oder Largo mit Anstand zu bewegen. Sind schon für moderne Symphoniker die langsamen Sätze oft von Verhängnis, so waren sie das noch mehr im spekulativen Jahrhundert einer fugenfrohen musica philosophica. Nicht jeder war ein Bach, der in all der tönenden Scholastik ein urtümliches, volksliedeinfaches Musikempfinden zu bewahren vermochte. Es wird nun niemand daran denken, Bach als Musiker gegen Friedrich auszuspielen. Aber das kann wohl gesagt werden, daß Friedrich über ein sehr ernstes, durchaus nicht dilettierendes Studium der Formenlehre die Freude am Liedhaften, an ausdrucksvoller Melodie niemals verlor. Aus den altfränkischen Formen leuchtet das sieghaft hervor und ist seiner Wirkung auch heute gewiß.“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) (14. Januar 1912). — „Friedrich der Große und die Musik.“ Von Ludwig Schiedermaier. „Daß sich ein Fürst als ausgebildeter Musiker auswies, war in jener Zeit nichts Außergewöhnliches . . . Daß sich ein Fürst aber als Musiker so weit hindurchrang wie Friedrich, war keine alltägliche Erscheinung. Eigene Gestaltsprinzipien aufzustellen, dazu fehlte Friedrich freilich ebenso wie zahlreichen damaligen Fachgenossen die Kraft und Eigenart des Genies. blieb ihm auch die Größe eines Sebastian Bach durchaus nicht verborgen und mochte ihm dessen ‚Musikalisches Opfer‘ eine besondere Befriedigung bereiten, so gelang es ihm doch auch in seinen Hauskonzerten nicht, über die musikalisch einmal gesteckten Grenzen hinauszukommen und etwa den neuen Wegen zu folgen, die Phil. Emanuel Bach in seinen Klavierkonzerten oder die Mannheimer Schule in Oper und Symphonie einschlug.“

Gedenkblätter

Friedrich von Flotow — Wilhelm Berger — C. G. P. Grädener
— J. L. Dussek — Eduard Tauwitz — Johann Andreas Silbermann — J. F. Halévy — Alfred Grünfeld

DARMSTÄDTER TAGBLATT (26. April 1912). — „Friedrich von Flotow“. Von Dr. Lipsius. „ . . . in seiner ‚Martha‘ und in ‚Stradella‘ schuf er Bühnenwerke, die im besten Wortsinne populär geworden sind und daher stets empfängliche Herzen finden werden. Weniger kann das von seinen übrigen Schöpfungen gelten, da sie mehr für französische als deutsche Hörer berechnet sind, wenn auch manche unter ihnen die Vorzüge Flotowscher Musik, eine pikante, graziöse Rhythmik und

schlichte, leicht faßliche Melodik, in mehr oder minder hervortretendem Maße aufweisen.“

HAMBURGER NACHRICHTEN (26. April 1912). — „Friedrich von Flotow“. Von Otto Lessmann. „Neben Meyerbeer und Offenbach, deren Begabung die seinige erheblich überragte, ist Friedrich von Flotow der dritte namhafte deutsche Musiker, der unter dem bestimmenden Einfluß französischer Kultur der spezifisch deutschen Tonkunst verloren gegangen ist, obwohl er vielleicht imstande gewesen wäre, sich den Meistern der deutschen komischen Oper würdig und fördernd anzureihen. Sein Schaffen entsprang nicht einer gefestigten künstlerischen Überzeugung; mit einem Auge nach Frankreich, mit dem andern nach Deutschland schielend, war ihm der Blick für die auf Fortschritt gerichteten künstlerischen Forderungen seiner Zeit versagt. Daß von seinen zahlreichen Bühnenwerken sich nur zwei wirklich in der Gunst eines anspruchslosen Publikums, dem es lediglich um mühelose Unterhaltung zu tun ist, bis heute erhalten konnten, spricht für die Bedeutungslosigkeit seiner Kunstanschauung, und es ist nicht schwer, vorauszusagen, daß auch für ‚Stradella‘ und ‚Martha‘ in nicht allzu ferner Zeit das Totenglöcklein läuten wird. Von den nicht für die Bühne geschriebenen Werken ist gar keins am Leben geblieben. Daß Flotow aber trotz allem im Verlaufe vieler Jahrzehnte ungezählten Tausenden heitere Stunden bereitet hat, rechtfertigt, seiner gelegentlich der hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages dankbar zu gedenken.“

ERFURTER ANZEIGER (5. Januar 1912). — „Wilhelm Berger“. Von Richard Wetz. „ . . . Berger gehört zu den seltenen Musikern, deren Kunst echt und wahr ist, weil sie aus einem echten, reinen Menschenherzen geflossen ist. Berger war eine ideal gesinnte, allem Niedrigen, das so viele bindet, abgekehrte Natur. Künstlerisches und menschliches Wollen klangen in seiner Seele in reinsten, abgeklärter Harmonie. Neid und Großmannssucht war ihm fremd, fremd auch der Realismus und Geschäftssinn, der leider heute auch in den Tempel der Kunst seinen Einzug gehalten hat. So wird ihm freilich das Leben oft Enttäuschungen und Bitterkeit gebracht haben, das ist ja so selbstverständlich, aber wie für jeden echten Künstler, galt auch für Berger das heilige Wort: Ich trachte nicht nach meinem Glücke, sondern nach meinem Werke!“

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN (23. März 1912). — „J. L. Dussek“. Von Wilhelmine Frankl-Rank. „Nicht die Pietät der Landsmännin ist es allein, die nach einem vollen Jahrhundert des Hinscheidens J. L. Dusseks dessen Geist zitiert, sondern das Rechtsgefühl dem einst gefeierten Musiker und Komponisten gegenüber, der mit Clementi und Cramer als klassischer Vertreter der Kunst gegolten hat. Heute ruhen seine Werke in Bibliotheken und Archiven, kaum den Fachgenossen und Musikgelehrten bekannt.“

HAMBURGER CORRESPONDENT (14. Januar 1912). — „Carl Georg Peter Grädener“. Von —en—. Bei der ersten Bekanntschaft mit vielen seiner Werke habe man sie, führt der Verfasser aus, „bizarrr und ungeordnet“ gefunden; „nachdem man sich in sie hineinzufinden gesucht hatte, fühlte man, wie alles ganz natürlich erfunden sei, sich auch ganz logisch entwickle; das Bizarre hatte sich für den Hörer in jenen frischen Zug verwandelt, in jenes kecke und doch so warm pulsierende Leben, das die Tongebilde Grädeners besonders auszeichnet.“

PRAGER TAGBLATT (20. Januar 1912). — „Eduard Tauwitz“. Von S. Klauber. „Am 21. Januar dieses Jahres sind es 100 Jahre, daß der in Glatz geborene Komponist Eduard Tauwitz das Licht der Welt erblickt hat. Das kunstsinnige deutsche Prag, dem Tauwitz 48 Jahre hindurch seine ganze Tätigkeit widmete und

in dem er seine letzte Ruhestätte fand, ist ihm zur zweiten Heimatstadt geworden, weshalb ich es als Pflicht empfinde, dem Altmeister, dessen künstlerische Hinterlassenschaft noch heute einen eisernen Bestand der meisten deutschen Gesangsvereine bildet, und dessen Namen mit dem Sängervereine ‚Tauwitz‘ in Prag aufs innigste verbunden ist, einige pietätvolle Worte des Angedenkens zu widmen.“

SCHLESISCHE VOLKSZEITUNG (Breslau) (20. Januar 1912): „Eduard Tauwitz, ein schlesischer Tonmeister.“ Von Julius Blaschke. „Das liederreiche Schlesierland hat der Tonkunst so manchen tüchtigen Meister geschenkt, der als Pionier des deutschen Liedes in fremden Landen zu Ruhm und Ehren gelangt ist. Zu ihnen gehört auch Eduard Tauwitz, der nicht nur als talentvoller Komponist und Dirigent, sondern auch als zielbewußter Vorkämpfer und Führer auf dem Gebiete des deutschen Männergesanges in unserm Nachbarlande Böhmen bleibende Verdienste sich erworben hat. In Anerkennung seiner langjährigen, reichgesegneten Tätigkeit hat ihm die deutsche Sängervelt bald nach seinem Tode an der Stätte seines Wirkens, in Prag, ein prächtiges Denkmal errichtet, das in sinniger Weise der Bedeutung des Altmeisters als Liederkomponist gerecht wird . . .“

STRASSBURGER POST (23. Juni 1912). — „Johann Andreas Silbermann.“ Zur Erinnerung an seinen 200. Geburtstag von G. L. „Hatte schon der Name des Vaters [Andreas], des Erbauers der Münsterorgel, einen guten Klang, so sollte der älteste Sohn nach zwei Richtungen hin das Ansehen der Familie mehrten. Denn er wurde nicht bloß ein tüchtiger Meister im Orgelbau, sondern hat sich auch bleibende Verdienste um die Erforschung der Geschichte des Elsaß erworben. Nicht weniger als 54 Orgeln hat J. A. Silbermann . . . gebaut. Die meisten Aufträge erhielt er aus dem Elsaß, doch auch Basel, Villingen, Kehl, Ettenheimmünster, St. Blasien, Meißenheim besaßen Orgeln, die er verfertigt hat. Im Jahre 1740 wurde die große Orgel der Thomaskirche von Silbermann aufgestellt, die heute noch eine Zierde dieser Kirche ist.“ „ . . . Jede Gelegenheit ergriff er, um in die Vogesen zu wandern, ihre Burgen zu ersteigen und ihre Geschichte zu ergründen . . . Die Liebhaber der elsässischen Geschichte und die Freunde guter Musik werden . . . gern des tüchtigen Mannes gedenken, der mit gleich zäher Begeisterung der historischen Wissenschaft und der Musik gedient hat.“

HAMBURGER FREMDENBLATT (17. März 1912). — „Der Komponist der ‚Jüdin‘.“ Zum 50. Todestage J. F. Halévy's. (Anonym.) „Während die einst so gefeierte und erfolgreiche ‚Große Oper‘ bei uns nun schon seit Jahrzehnten in Mißkredit verfallen ist, hat sich Halévy's ‚Jüdin‘ noch bis zum heutigen Tage im Opernspielplane zu behaupten vermocht, ja, Gustav Mahler hat sich während seiner Tätigkeit als Leiter der Wiener Hofoper dieses Werkes erneut angenommen und ihm durch seine Inszenierung zu einem starken Erfolge verholfen.“ „Der Sieg der ‚Hugenotten‘ im Jahre 1836 überstrahlte den der ‚Jüdin‘ vom Vorjahre, und Halévy versuchte, es dem bevorzugten Rivalen an Raffinement, an gerissener Mischung der erfolgverheißenden Elemente nahezutun. Das gelang ihm aber nicht; das Beste in seiner Natur, seine Einfachheit und Wärme, liefen diesem Versuche zuwider. So hat er in den späteren Jahren keinen vollen Erfolg mehr erringen können, aber es ist ihm beschieden gewesen, daß sein Name mit dem einen großen Werke und Wurfe seines Lebens für immer verknüpft geblieben ist.“

DÜSSELDORFER ZEITUNG (14. März 1912). — „J. F. Halévy.“ Von Max Krell. „Mit einer Fülle von Kraft und Melodien hat Halévy den tragischen Vorwurf [der ‚Jüdin‘] ausgestaltet, daß die krassen Kontraste und grellen Effekte gemildert würden. Dabei besteht die Musik dieser Oper selbst aus Kontrasten: Leidenschaft treibt die Wogen der Melodien zu stürmischen Klängen; die Zartheit einer wunderbar

rührenden Liebe spricht in einer schlichten, oft mitleidsbängen Lyrik; und beides greift so seltsam sicher ineinander, der jähe Schrei der Gequälten und das feine, sanfte Hinneigen der Liebenden, daß der Hörer fühlt: dieses Werk ist eine Einheit, ein Ganzes, ein Großes, vom Künstler mit der ganzen Inbrunst seines reichen Ichs gegeben.“

NEUE FREIE PRESSE (Wien) (3. Juli 1912). — „Alfred Grünfeld.“ Zu seinem 60. Geburtstag von Hans Müller. „... Alfred Grünfeld scheint in seiner Natur von allen Sonnen dieser Monarchie ein kleines Spektrum aufgefangen zu haben. Er repräsentiert künstlerisch unsere vielblütige Wesensart, und wenn es darauf ankommt, Österreich-Ungarn beim musikalischen Areopag zu vertreten, darf man ihm den Botschafterposten anvertrauen ... Von Böhmen, wo der Mensch bekanntlich als Musikante geboren wird, nahm er die natürliche Musizierlust mit, den hellen Sinn für Klang und Klugheit, den melodischen Frohsinnsquell; als ungarisches Gewürz tat er Feuer und Leidenschaft hinzu, den mitreißenden Schwung, die träumerische Träne; mit so gefülltem Notenrännel aber kam er nach Wien. Wien ist für Grünfeld geworden, was vormals Italien für die deutschen Maler: die Stätte, wo ihres Wesens Kern zur höchsten Veredelung gedieh ...“

Verschiedenes

BERLINER BÖRSEN-COURIER (21. Mai 1912). — „Musikalische Monstra.“ Gelegentlich der Aufführung von Mahlers „Symphonie der Tausend“ erinnert Lothar Band an einzelne Beispiele von Massenaufgebot aus früheren Epochen der Musikgeschichte. — No. 278. „Karl Muck.“ Von Oscar Bie. „Ich möchte Karl Muck zum Abschied nicht nachsagen, wie schön er dirigiert hat. Denn wenn man sich zwanzig Jahre an einer so hervorragenden Stelle bewährt, so ist es nur möglich, wenn man ein Meister seines Berufes ist. Auch vergleichen soll man nicht. Es hat jeder seine Art, und jede Art, wenn sie sich bewährt, befestigt sich und ist ein Glied der großen Arbeit. Bedauern möchte ich allein, daß es so gekommen ist; denn es war nicht so schlimm, daß es nicht hätte vermieden werden können. Wäre unsere Oper mehr ein Institut, das dem Künstler volle Freiheit gibt, statt ihn zu einem Beamten zu machen, so könnte sich jeder nach seiner Weise einrichten und nützlich machen. Wie die Verhältnisse liegen, ist die Oper abhängig, und ihr Intendant, bei allem feinen Verständnis für Künstlerseelen, doch in erster Linie Diener seines Herrn.“ „Er wird in Boston nicht nur das beste Orchester und die größte Freiheit haben, auch ein Ziel: die deutsche Musik hochzuhalten. Loeffler, der Komponist, und sein Anhang, versuchen Boston für die französische Musik zu gewinnen. Sie sind enragierte Anhänger der Debussy-Schule und eifern gegen unsere Heroen. Hier läßt sich wirken. In Berlin an der Oper läßt sich wohl arbeiten, aber wirken? Gegen vielerlei Schwierigkeiten, oder bisweilen aus Zufall, kommt hier die Wirkung, systemlos. Ich spreche nicht von der Güte der Aufführungen, die bei unserem Material vollendet sein kann, sondern von dem Einsetzen für eine neue und edle Sache.“

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) (24. Juni 1912). — „Zum Rücktritt Karl Mucks.“ Von Josef Stolzing. „... in der Königlichen Oper bot sich seiner Begabung und regen Schaffenslust ein so geringer Spielraum, daß ihm hier kaum etwas anderes zu tun übrig blieb, als die ihm zugewiesenen Opern zu dirigieren, d. h. also hübsch im Hutzeltrab des Repertoire-Schlendrians zu bleiben. Denn man wird in ganz Deutschland kaum noch eine zweite Opernbühne finden, wo so wenig gearbeitet wird wie an unserer Königlichen Oper. Ein bis zwei Neuheiten in der Spielzeit — in der verflossenen ‚Der Rosenkavalier‘ und ‚Der Traum‘ — und einige sogenannte Neueinstudierungen. Das ist alles. Dabei ist der Spielplan

von einer Ärmlichkeit und Lückenhaftigkeit, wie man sie bei einem aus landesfürstlichen Mitteln unterstützten Theater wirklich nicht vorfinden sollte . . .“ „Muck konnte sich also auf die Dauer in einem Kunstinstitute nicht wohl fühlen, das in seinen Leistungen immer mehr in die behaglich breite Bahn des Gewohnheitsmäßigen hineinglitt, und wo man sich damit zufrieden gibt, auf der Höhe eines anständigen Mittelmaßes zu bleiben . . . Aber daß wir ihn nun auch verlieren müssen, das sollte die Berliner doch vielleicht veranlassen, ihren vielgepriesenen Kunstsinn auf seine Echtheit zu prüfen. Viel wird ja bei solcher Gewissensforschung nicht herauskommen, da just jener Teil der hiesigen Bevölkerung, der die Theater und Konzertsäle füllt, von seiner Unübertrefflichkeit überzeugt ist. Diese Herrschaften hatten für Muck genau so wenig übrig wie er für sie, der in seiner offenen deutschen Weise niemals ein Hehl daraus machte, wie er über den Berliner Kunsttrödelmarkt denkt!“

VORWÄRTS (Berlin) (6. März 1912). — „Der deutsche Opernspielplan.“ Von Loge. Ausgehend von einem Vortrag Dr. Hans Loewenfelds, des Opernleiters der Hamburger Bühne, der an der Hand von statistischem Material die Frage untersuchte, wie die etwa 80 Werke, die man im engeren Sinne als deutsches Opernrepertoire betrachten darf, in der Praxis verteilt und verwaltet werden, sagt Verfasser u. a.: „Der Opernleiter macht seine Bühne zum Spiegelbild sowohl des Bedeutenden wie des Erfolgreichen, der es versteht, einmal alte gute Opern auf seinem Spielplan lebenskräftig zu erhalten, ohne in historische Ausgrabungen zu verfallen, dann aber dem Nachwagnerischen Repertoire durch wertvolle Novitäten der deutschen und romanischen Produktion dauernden Zuwachs zu geben, ohne durch waghalsige, von vornherein aussichtslose Experimente die komplizierte und kostspielige Maschinerie einer Operneinstudierung unnütz in Gang zu setzen. Dazu eine dritte am schwersten zu erfüllende ‚ideale Forderung‘. Der gute Opernleiter soll, ohne auf seinen Kassierer zu hören, die Vorherrschaft Richard Wagners gegenüber allen älteren und neueren Kunstwerken, soviel in seinen Kräften steht, beseitigen helfen, er soll ‚das für den musikalisch-geistigen Horizont des Volkes schädliche Übergewicht der Wagnerschen Schöpfungen‘ abwehren. Man sieht, der wahrhaft gute Opernleiter hat's nicht leicht. Er steht vorläufig ja auch nur auf dem Papier. Im Leben wird mit weniger idealen Faktoren gewirtschaftet. Die Mißstände der bürokratisch von ausrangierten Generälen, Hofmarschällen, Kammerherren oder Zeremonienmeistern kommandierten deutschen Hoftheater sind in der Oper fast noch schlimmer wie im Schauspiel. Ein abschreckendes Beispiel, wie ein musikalisches Nationalinstitut nicht verwaltet werden soll, bietet ja gerade die Berliner Königliche Oper . . . Jedenfalls ist die Hoffnung ausgeschlossen, daß das ausschließlich der ‚Diplomatie in der Musik‘, höfischer Kunstpflege und dem Unterhaltungsbedürfnis einer zahlungsfähigen Oberschicht dienende Berliner Opernhaus ein nationales, allgemeinen Kulturinteressen sachlich dienendes Kunstinstitut werden wird, solange der Höfling Hülsen am Ruder ist. Traurig, nein eigentlich selbstverständlich ist es, daß sein bürokratisches System heute noch von bürgerlichen Berliner Blättern, sogar die linksliberale Presse eingebegriffen, mehr oder weniger verschämt gestützt wird. So erscheint auch der von einigen geteilte Glaube, daß an der vornehmsten preußischen Oper in Zukunft ernste deutsche Komponisten vom Range Pfitzners, Kloses, Thuilles, Wolf-Ferraris den Vorrang erhalten vor dilettierenden Aristokraten à la Chelius, talentlosen Verfassern von Indianer-Opern und assyrisch-brandenburgischen Markgrafen-Festspielen, allzu optimistisch.“

Willy Renz

Schluß folgt

16*

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

339. Guido Adler: Der Stil in der Musik. I. Buch. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911 (Mk. 7.50).

Es ist mit lebhafter Freude zu begrüßen, wenn ein Musikgelehrter, und noch dazu einer vom Range Guido Adlers, einmal darauf verzichtet, eine Arbeit der Forschung nach neuen musikwissenschaftlichen Tatsachen zu widmen, und sich statt dessen die Aufgabe stellt, bereits gewonnenes Tatsachenmaterial kritisch zu verarbeiten. Adler beabsichtigt, in dem Werke, dessen erster Teil nunmehr vorliegt — der zweite Teil: „Perioden des musikalischen Stiles“ steht noch aus — eine Untersuchung „über die Prinzipien der Stilbehandlung, die Arten musikalischen Stiles und . . . über die geschichtlichen Etappen der stilistischen Entwicklung der Tonkunst“ zu geben. Es liegt auf der Hand, daß hierzu ein souveränes Verfügen über die bisher gewonnenen Resultate der musikwissenschaftlichen Forschung eine unerläßliche Voraussetzung bildet, und von einer solchen Beherrschung des Materials, wie von einer staunenswerten Fähigkeit der Einfühlung in die Werke der verschiedensten Stilperioden, legt Adlers Werk in der Tat Zeugnis ab. Daß dabei im einzelnen Meinungsverschiedenheiten möglich sind, ist natürlich, so in bezug auf die reine Quint als Grundlage der anhemitonischen Pentatonik in der altgriechischen Musik (S. 58), oder über die Melismen am Ende deutscher und romanischer Lieder des Mittelalters (S. 110), für deren instrumentalen Charakter ich doch Riemanns Ausführungen¹⁾ für beweiskräftig ansehe; ebenso wird man die Behauptung, Mozart sei der erste gewesen, der nach der zeitweiligen Scheidung der ernsten und komischen Oper die Wiedervereinigung dieser beiden Stilarten in seinen Opere buffe und im „Don Juan“ herbeigeführt habe (S. 45), durch die Erwähnung von Paësiellos Opera semiseria und von Glucks „Pilger von Mekka“ ergänzen müssen. Auch hätten die Bemerkungen über die florentinische Ars nova und über die ganze Vokal- und Instrumentalkunst vor 1600 sicher eine einschneidende Veränderung erfahren, wenn vor dem Erscheinen von Adlers Werk die neue Publikation von Schering²⁾ vorgelegen hätte, die wohl in allen bisher erschienenen hierhergehörigen Werken eine eingreifende Revision notwendig machen wird. Indessen vermögen diese und ähnliche Momente den Wert des Werkes nicht wesentlich zu beeinflussen.

Wichtiger ist die Frage, ob Adler mit seinem Aufwand an musikwissenschaftlichem Apparat das Problem des Stiles wesentlich gefördert habe. Diese Frage glaube ich verneinen zu müssen, und zwar deshalb, weil Adler einer präzisen Definition des Stilbegriffs ausweicht. Er sagt: „Der Definitionen könnte man eine große Zahl

aufstellen und jede wäre unzulänglich, . . . so muß man sich mit Umschreibungen begnügen.“ Hierin liegt meines Erachtens der Hauptfehler des Buches. Die Schwierigkeit, Begriffe innerhalb des, den Künsten zugehörigen Vorstellungskreises zu definieren, ist in der Regel darauf zurückzuführen, daß man eine logisch einwandfreie Definition und zugleich eine solche Definition geben will, daß sie sich mit dem Begriff deckt, welcher allgemein, wenn auch nur unbestimmt, mit dem betreffenden Worte verbunden zu werden pflegt. Es ist aber nicht notwendig, auch die zweite dieser Bedingungen zu erfüllen. So gut etwa die Psychologie eine Definition der Empfindung, die Thermodynamik eine Definition der Arbeit gegeben hat, die dem gewöhnlichen Sprachgebrauch durchaus nicht entspricht, so gut hätte Adler eine, wenn auch vielleicht auf den ersten Blick befremdende, so doch präzise Definition des Stiles geben müssen, die als Basis für die nachfolgende Untersuchung hätte dienen können. Dadurch, daß er dies unterlassen hat, wird die beständige Gefahr einer Begriffsverwirrung hervorgerufen. So dürfte Adler z. B. nie von „stillosen“ Kompositionen sprechen, denn dieser Ausdruck kann natürlich in einem Werk über Stilfragen nie wörtlich verstanden werden, und eine Auffassung im Sinne einer ästhetischen Wertung schließt Adler selbst aus, wenn er (S. 11) sagt: „Gerade dem Historiker obliegt es, sich außerhalb der Schönheitsauffassung seiner Zeit zu stellen und die Stile unabhängig davon in ihrem Wesen zu erfassen, zu erforschen und zu erkennen.“ Mit dieser letzten Äußerung setzt sich Adler in Widerspruch, wenn er sagt (S. 225), daß der „klassische Stil“ ein ästhetischer und ein historischer Begriff sei; außerdem hätten wir dann gleichzeitig zwei Einteilungsgründe der Stilarten, den ästhetischen und den historischen, und dabei kann sich nie eine einheitliche Einteilung ergeben. Ebenso enthält es z. B. einen Widerspruch, wenn (S. 8) der Stil als etwas Persönliches bezeichnet und gleich darauf von den Gattungen des kräftigen, energischen usw. Stiles gesprochen wird, als von Abstraktionen, die nicht die Betrachtung von etwas Individuellem, sondern von einer zur Gattung zusammengefaßten Vielheit bedingen. Derartige begriffliche Unklarheiten und in ihrem Gefolge auch Willkürlichkeiten durchziehen das ganze Buch, und ich kann darum nicht die Erwartung des Verfassers als erfüllt ansehen, daß er in die Anschauungen über den Stil mehr Klarheit gebracht hat, als bisher vorhanden gewesen ist.

Es bleibt uns also eine Reihe geist- und inhaltsreicher, lose verknüpfter Essays über verschiedene Seiten des Stilproblems, die fesselnd zu lesen sind, insbesondere dadurch, daß sie wiederholt in origineller Weise Tatsachen zueinander in Beziehung setzen, die man gewöhnlich nicht miteinander in Verbindung zu bringen pflegt. Besonders dankenswert und überzeugend ist der Abschnitt über rhythmische Kriterien, in dem Adler gegen den leider vielfach üblichen Mißbrauch auftritt, daß der moderne Taktbegriff in einer äußerlich mechanischen Auffassung auf alle Perioden der musikalischen Produktion angewendet wird. Hierin schließt er sich den eindringlichen Erörterungen namentlich

¹⁾ Hugo Riemann, Die Melodik der deutschen Minnesänger. Musikalisches Wochenblatt 1907. S. 437.

²⁾ Arnold Schering, Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento. Sammelbände der I. M. G. XIII. 1 (Okt.—Dez. 1911) S. 172 ff.

neuerer französischer Autoren an,¹⁾ denen eine weitgehende Beachtung auch in Deutschland nachdrücklich zu wünschen wäre. Befremdlich wirkt es indessen, daß Adler sehr oft Analogien aus dem Gebiete der bildenden Künste, speziell der Architektur, heranzieht, hingegen so gut wie gar nicht aus dem Gebiete der Literatur, wie er auch mit übergroßer Kürze diejenigen Stilmomente erledigt, die sich aus der Verbindung von Musik und Dichtkunst ergeben. Endlich vermisste ich eine stilkritische Besprechung des musikalischen Impressionismus, dessen Entwicklung man, bei einigermaßen weiter Fassung des Begriffs, sehr wohl von Josquin, Gombert und ihren Schülern, von der Schule Willaerts und, als einer Abart der Programm-Musik, von den englischen Virginalisten nach Frankreich, über Destouches, die Ästhetiker aus dem Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts zu Glück (siehe die Vorrede zur „Alceste“) und weiter zu den modernen Romanen, zu Debussy, Maurice usw. verfolgen kann.

Dr. Rudolf Cahn-Speyer

340. Henry Davison: From Mendelssohn to Wagner. Being the memoirs of J. W. Davison, forty years music critic of the „Times“. Compiled by his son. Verlag: Wm. Reeves, London.

Das dickleibige, prächtig ausgestattete, mit Goldschnitt geschmückte und zahlreichen Bildern und Briefen gezierte Buch enthält die Biographie und eine Anzahl Artikel Davison's, der 40 Jahre Musikkritiker an der „Times“ und somit eine bekannte und — gefürchtete Persönlichkeit im englischen Musikleben war. Die Zeit seines Wirkens umfaßt die Jahre von 1835 bis 1885, also eine Zeit tiefster Gärungen und Umwälzungen in der Tonkunst, deren Darstellung für die Musikgeschichte immerhin einigen Wert haben mag, wenn sie auch durch die Brille einer gänzlich veralteten und einseitigen Auffassung der Tonkunst im allgemeinen wie im besonderen geschaut wird. Denn — um das gleich vorweg zu nehmen: Davison war ein stockkonservativer Geist, allen Neuerungen und allem Fortschritt abhold, und hierin, sowie in seiner stark humoristischen und satirischen Ader (er war ein Landsmann und Zeitgenosse der Dickens und Thackeray) zeigt er eine verzweifelte Ähnlichkeit mit seinem Wiener Zeitgenossen und Kollegen Hanslick. Alles Liebäugeln mit transzendentelem Tiefsinn haßte er; er liebte das „Dämmrige“, deshalb — so meint der Herausgeber — war er auch ein großer Bewunderer Turners: es ist freilich nicht recht ersichtlich, was dieser Impressionist mit Mendelssohnscher Kunst zu tun hat, und Davison plätscherte doch mit Behagen in dem seichten Wässerchen des Mendelssohnianismus umher! Urteilt er doch über eine Symphonie von Spohr: das sei ein Meisterstück eines der größten Musiker, den je die Welt hervorgebracht habe, und meint, wenn einmal Künstler über Kunst urteilen würden, dann

würde auch dieses metaphysische Werk Spohrs gerechte Würdigung finden. Nun, soweit sind wir bis heute allerdings in keiner Hinsicht gekommen! Die eben berührten Ausführungen gießen auch eine volle Schale Davison'schen Spottes über seine kritischen Kollegen aus, von denen er im besonderen nicht sehr erbaut zu sein scheint, obwohl er im allgemeinen einen gar gewaltigen Respekt vor dem Kritiker und seinem Einfluß hat. Er bedenkt wohl nicht, daß große, wahre und echte Kunst sich auch durch das Dornengestrüpp neidischer, engherziger und einseitiger Kritik einen Weg zur Höhe der Ewigkeit zu bahnen weiß.

Aber er hatte schließlich alle Ursache, so hoch von sich und seinem Stande zu denken: denn alle Künstler, die zur Zeit nach England kamen, machten vor dem gestrengen Kritikus der „Times“ Kotau; Mendelssohn genau so wie Meyerbeer, und Gounod wie Berlioz. Besonders des letzteren Briefe wirken durch ihre Schmeicheleien direkt unsympathisch. Ebenso steht's mit den Briefen Julliens, der 1854, von Amerika zurückkommend, die Covent Garden-Konzerte dirigierte und ihnen ein klassisches Gepräge gab; er verstieg sich sogar zu der Behauptung, alle Welt spräche von Davison; man sage von ihm, wie von Napoleon: „Ce n'est pas un homme, c'est un système!“ Welch prachtvollen Eindruck macht dagegen Wagner; als er 1877 nach London kam, traf er in irgendeinem Korridor der Alberthalle Davison, und es entspann sich folgendes Gespräch:

Wagner: „Vous êtes M. Davison du Times?“

Davison: „Oui, maître.“

Wagner: „Vous êtes ahlé ah Bayreuth entendre les Nibelungen?“

Davison: „Oui, maître.“

Wagner: „Et vous ahléz entendre Parsifal?“

Davison: „Je l'espère, maître.“

Wagner: „Au!“

Daß der Herausgeber dieses Gespräch mit abdruckt, ist seltsam naiv: rühmlich ist es auf keinen Fall! Die eigenartige Orthographie ist übrigens dem bei Davison augenscheinlich sehr beliebten Witz entsprungen, sich über die schlechte Aussprache der Ausländer lustig zu machen. Der Artikel „Exotic professors“ fußt förmlich darauf. Davison regt sich hier (mit Recht) auf über die vielen „bärtigen“ Ausländer, die in London Musikunterricht erteilen, und kann sich deren Einfluß besonders bei den oberen Zehntausend nicht erklären. Er meint, die Engländer wären edelmütig und freigebig bis zur Dummheit gegen die italienischen Rouladenlehrer, die französischen Scheingefühlkrämer und die deutschen Klavierpauker gewesen; diese Signori Plotti und Rummi, die nichts von Gesang verstehen, die Herren Bauer und Bragger, die keine Ahnung von Klavierspiel haben, sollten in keiner Weise poussiert und begünstigt werden. (An August Wilhelmj, den Geigerkönig, der leider Deutschland verließ, um England die Früchte seiner Lehrtätigkeit zugute kommen zu lassen, denkt Herr Davison augenscheinlich nicht!) Der Artikel gipfelt schließlich in einer dramatischen Szene zwischen der Herzogin Fitzbattleaxe, dem Herrn Durillon d'Engelure und zwei ausländischen Musikern, wobei der Deutsche in ebenso

¹⁾ Jules Combarieu, *La musique, ses lois et son évolution*, S. 139. — Maurice Emmanuel „Le Temps fort“ dans le rythme. *Bulletin français de la S. I. d. M.* 1908 S. 545. — Paul-Marie Masson, *L'Humanisme musical en France au XVI^e siècle*. *Mercur musical* 1907 S. 704 ff. u. a. m.

billiger wie bissiger Weise mit seiner Aussprache veralbert wird.

Davison ist überhaupt ein Anhänger des „native talent“; seine Hauptidee war, England sei kein unmusikalisches Land; das Volk könne dazu erzogen werden, die beste Musik zu machen. Das ist sehr schön gesagt und theoretisch — vielleicht! — auch ganz richtig, nur straft jedes Jahr, dessen musikalische Ährenlese Herr Davison in den Spalten der Times zusammentragen mußte, ihn und seine Ansicht Lügen. Schon der zwanzigjährige Davison hatte Spohr und Dussek zu seinen Favoriten erkoren. Der berühmteste englische Musiker war damals Henry Bishop, über dessen Werke die Geschichte den Mantel christlicher Liebe gebreitet hat. Im Theater herrschten Mozart und Weber; das Publikum der englischen Konzertsäle aber hatte selbst ein Vorurteil gegen englische Komponisten. Heute kennt man nur noch Macfarren und Sterndale Bennett aus dieser Zeit. Dann tauchte Mendelssohns blasses Gestirn auf; Chopin's Musik wurde bekannt und Davison schrieb für eine englische Ausgabe Chopin's eine Einleitung; hierbei soll er seine Meinung unter einer humoristisch-satirischen Wortflut versteckt haben — wie ihn Chopin dazu anregen konnte, ist mir unbegreiflich.

Dann wurde Costa Musikgast von London, also auch wieder kein Engländer, sondern ein Neapolitaner. Er scheint ein sehr energischer Dirigent gewesen zu sein, geboren zum Kommandieren — weniger zum Komponieren, denn der witzige Rossini schrieb damals über ihn: „Der gute Costa hat mir die Partitur eines Oratoriums und einen Käse von Stilton geschickt... Der Käse war sehr gut!“ Neben Costa aber herrschte der Franzose Jullien. 1851 kam im Königlichen Theater in London der „Fidelio“ zur Aufführung; interessant ist es, daß damals Thomas Carlyle zu den Musikkritikern gehörte. Er war ein geschworener Feind der Ausartung moderner Musik (das war vor 60 Jahren; was würde er heute sagen?) und fand, daß die Musik von heute nichts mit Sinn, Verstand und Wirklichkeit zu tun habe, sondern nur mit Dichtung und — Wahnsinn. Besonders die Haymarket Opera mit ihrem gewaltigen Apparat und Aufwand dünkte ihm der Höhepunkt phantastischer Unwahrheit. Er sah durch diesen Schimmer nicht hinauf in ein göttliches Auge, sondern hinab in bodenlose Tiefe; nicht aufwärts zu Gott und dem Thron ewiger Wahrheit, sondern hinab in Falschheit, Leere und den Ort ewiger Verzweiflung. Solche Ideen schwebten damals in der Luft: um dieselbe Zeit hatte Wagner in der Mitteilung an seine Freunde ähnliches gepredigt. 1855 kam Wagner auf eine Einladung der Philharmoniker selbst nach London. Die Programme seiner Konzerte waren sehr reichhaltig: außer eigenen Werken dirigierte er Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Weber, Mendelssohn, Cherubini usw. — aber keinen Engländer. Davison sah sich also mit seinem „native talent“ wieder einmal getäuscht. Wagners Musik wurde kühl beurteilt; Macfarren nannte sie „unkeusch“, ein Ausdruck, der Davison sehr imponierte. Daß die Musik das, soweit die Venusbergmusik in Betracht kam, auch — wenigstens in edlem Sinne — sein sollte, das leuchtete den Herren natürlich nicht ein!

1859 kam wieder ein deutscher Künstler zu Wort: Händel, der sich ja bereits zu seinen Lebzeiten seine Lorbeeren aus London geholt hatte. Es ist interessant zu lesen, daß man bereits vor 50 Jahren mit „Tausenden“ von Mitwirkenden arbeitete: Das Orchester dieses Händel-Festes bestand aus 162 Mann, der Chor aus 2700 Personen! Neben diesem Händel-Kult blühte, kleiner freilich und bescheidener, ein Bach-Kult unter Sterndale Bennett, „an eager Bachite“, wie ihn Davison nennt. Bennett führte die „Matthäuspasion“ auf — wie es scheint, mit geringem Erfolg. Aber auch Wagners Werk ringt sich in England erst sehr spät durch. 1861 waren der „Lohengrin“ in Wien, 1863 der „Ring“ in Leipzig, 1865 der „Tristan“ in München, 1868 die „Meistersinger“ in München, 1869 „Rienzi“ in Paris und „Rheingold“ in München herausgekommen: in England kannte man nur einen Teil der „Tannhäuser“-Musik und das „Lohengrin“-Vorspiel (1867 und 1869). Die Spielpläne wurden beherrscht von Opern, in denen stars glänzen konnten, wie die Patti und die Lucca, also Meyerbeer, Donizetti, Bellini, Verdi und — Mozart. Einen recht spaßhaften Artikel widmete Davison dem um 1847 in England grassierenden „Jenny Lind-Fieber“. Über Beethoven urteilt er sehr verständig; er nennt ihn den größten Orchesterkomponisten, den die Welt gekannt hat; „Fidelio“ bezeichnet er als ein unvergängliches Meisterwerk und vergleicht ihn mit Mozarts „Don Juan“, den er an innerer Einheit übertriffe, während er an Reichtum der Erfindung ärmer sei. Das sind Urteile, über die sich streiten läßt. Aber auch die Geschichte der Oper „Fidelio“ ist nicht ganz richtig dargestellt. Als Gründe für die erste kühle Aufnahme in Wien vergißt er die politische Zeitlage, das Gewitter des Krieges, das sich gegen Wien heranwälzte, die Scharen französischer Offiziere, die den Zuschauerraum füllten, sich amüsieren wollten und beim „Fidelio“ natürlich nicht auf ihre Kosten kamen. Auch dem armen Schindler geht es schlecht. Er wird kurzweg als „seichter Biograph“ abgefertigt. Dabei kann es aber Davison nicht über sich bringen, an Beethoven ohne eine Anekdote vorüberzugehen; sie ist allerdings sehr hübsch; deshalb mag sie hier Platz finden. Paër hatte nämlich dieselbe Fabel behandelt, und Beethoven hatte die Oper gehört. Nach der Vorstellung soll er zu Paër gesagt haben: „Mein lieber Paër! Ich bin begeistert von Ihrer Oper, sie ist entzückend! Ich muß sie komponieren!“

Vor Bayreuth setzte noch ein anderer ausländischer Musiker die englische Musikwelt in Schwingungen: Gounod. Er war infolge des deutsch-französischen Krieges nach London gekommen, wie viele andere französische Musiker, und blieb ungefähr 5 Jahre dort. Da er von englischer Musik nicht viel hielt, gedachte er den dürrn Boden mit dem Segen seiner eigenen Muse zu befruchten und setzte sich selbst mit Pauken und Trompeten in Szene: Gounod-Konzerte, ein Gounod-Chor, sogar eine Gounod-Zeitung — kurzum: er instrumentierte seine Person üppiger als seine Opern. Aber Davison liebte ihn nicht sehr und griff ihn bisweilen an. Gounod verteidigte sich dann, und das ergab einen nicht uninteressanten Briefwechsel.

1872 erschien eine englische Ausgabe des „Lohengrin“, deren Übersetzung John Oxenford besorgt hatte; dieser Mann mit dem prachtvollen Jupiterkopf ist eine von den vielen interessanten Persönlichkeiten, von denen das Buch wimmelt. Er war Kritiker, Philosoph, Dichter und Übersetzer. In der *Musical World* erschien als erstes von ihm eine Übersetzung von Goethes „Wahlverwandtschaften“, und zwar Seite an Seite mit der Übersetzung einer Novelle von — Paul de Kock! Immerhin wurde Oxenford dem Dichter Wagner vollauf gerecht, und schließlich, nach den ersten Bayreuther Tagen mußte nun auch Davison offen Farbe bekennen. Man wird aus dem Vorstehenden schon raten können, wie sein Urteil über den „Ring“ ausfiel; es sind dieselben Phrasen, die man von 1876 ab zu Hunderten lesen konnte: der Orchesterpart eine Folge von Akkorden, Tonleitern, chromatischen Phrasen und Melodieenstückchen, die wunderbar auf die einzelnen Instrumente verteilt seien; Tremoli ad infinitum, harte und unerhörte Kombinationen, fortwährender Tonartenwechsel — ein Chaos von Tönen. Niemals sei eine angefangene melodische Phrase vollendet und abgerundet usw. usw. Der Hauptreiz liege in den wundervollen, zauberhaften Orchesterfarben. Auch die Aufführung bemängelt er; natürlich hielt er sich auch hier wieder nur an Äußerlichkeiten: der dunkle Zuschauerraum stört ihn, der Dampf, das unterirdische Orchester, in dem die Musiker hausten wie Dämonen in einer dunstigen Höhle, u. dgl.

Komisch berührt es aber, wenn Davison, anknüpfend an Wagners Wort „Wollen Sie, dann haben wir eine Kunst“, die Frage aufwirft, ob Wagners Kunst nun wirklich die gesuchte deutsche nationale Kunst sei. Natürlich verneint er es, wenn er auch so tut, als ob er den Deutschen das endgültige Urteil darüber überlassen wollte und meint, das könne schon deshalb nicht der Fall sein, weil Wagner die Musik dessen beraubt habe, was ihren größten Reiz ausmache: der Melodie!

Man kann vom rein musikalischen Standpunkt aus schließlich begreifen, welche Verwirrung Wagner in dem Kopf eines Mannes anrichten mußte, der im Geiste Spohrs und Mendelssohns aufgewachsen war, und der im Rheintöchterterzett einen Mendelssohnianismus erblickte. Aber daß Davison dem inneren Wesen Wagners, seiner Theorie vom Musikdrama, von der Verschmelzung von Musik und Dichtung so hilflos gegenübersteht, das ist um so verwunderlicher, als er doch eine umfassende Bildung besaß, als er doch schon als 20jähriger Bursch sich Shelley und Bacon zu seinen Lieblingschriftstellern erwählt hatte. Gerade von seinen frühen Studien wird in dem vorliegenden Buch so viel und so weitschweifig erzählt, daß man von der weiteren Entwicklung eines als so ungewöhnlich begabt geschilderten Menschen das Unglaublichste hoffen durfte! Aber an dem Felsen Richard Wagner zerschellte auch dieser Geist, wie so viele andere, und auch diesem Kritiker wird, wie so vielen anderen, trotz des dickleibigen Memoirenbuches die Nachwelt keine Kränze flechten.

Max Burkhardt

341. Hans Diestel: Violintechnik und Geigenbau. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Mk. 3.—.)

Auf rund 180 Seiten äußert sich der Verfasser über die Violintechnik auf natürlicher Grundlage und erörtert Probleme des Geigenbaues. Letztere nachzuprüfen und vor allem aus der Theorie in die Praxis überzuführen, wird Aufgabe der Geigenbauer sein. Sicherlich werden diese mir aber recht geben, daß Diestel über den Gegenstand sehr nachgedacht hat. Auch was er über Violintechnik sagt, hat Hand und Fuß, mag auch gelegentlich in dem historischen und in dem physiologischen Teil manches präziser erwünscht sein. Anfängern möchte ich trotzdem das Büchlein nicht in die Hand gegeben wissen; überhaupt ist es mehr für den Lehrer als den Schüler bestimmt. Mit Recht klagt der Verfasser über die überreiche Menge von Schulen, täglichen Übungen, Etuden usw. Aus der Seele gesprochen ist mir, wenn er im Anschluß daran sagt: „Schlägt man nun die Werke auf, besonders technische Studien, so starrt dem Beschauer gewöhnlich ein Bild von seltener Eintönigkeit entgegen, seitenlang dieselbe Struktur . . ., eine Anhäufung von Einzelfällen. . . . Die Darstellung des Allgemeinen, von dem das Besondere abzuleiten wäre, ist leider wenig oder gar nicht berücksichtigt. Eine der vornehmsten, zugleich schwierigsten Aufgaben der Pädagogik wäre daher, den Übungsstoff zu sichten, zu vereinfachen, zu ordnen . . ., kurz den Übungsstoff nach anderen Prinzipien aufzubauen, als es in der Gegenwart üblich ist“. Wie wäre es, wenn sich der Verfasser daran machte, diese höchst schwierige Aufgabe zu lösen? Mit Recht hält er übrigens auch an den sieben Lagen innerhalb einer Oktave fest, wenn gleich auch er zugibt, daß die Waßmannsche Idee der chromatischen Lagenbezeichnung, zwölf Lagen innerhalb einer Oktave, in nicht wenigen Fällen nutzbringend zu verwenden ist.

Wilhelm Altmann

342. Wilhelm Joseph von Wasielewski: Das Violoncell und seine Geschichte. Zweite Auflage, bearbeitet von Waldemar von Wasielewski. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 6.—.)

Die neue Auflage des vor 24 Jahren erschienenen Buches ist äußerlich nur um neun Seiten erweitert worden und das beste an ihr bleibt die Behandlung des geschichtlichen Teiles der Gambe und des Violoncells. Hier haben die historischen Kenntnisse des Verfassers und seine wissenschaftliche Gründlichkeit ganze Arbeit getan. Dieser Teil ist auch unverändert übernommen worden. Ebenso die Entwicklungsgeschichte der Kunst des Violoncellspiels bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts. Erst die neuere Zeit wurde vom Bearbeiter ergänzt und bis auf die neueste Zeit fortgeführt. Viel Glück hat er hierbei nicht gehabt. Wir glauben gern seinem Seufzer, daß die Hälfte aller an die Herren Cellisten gerichteten Anfragen unbeantwortet geblieben ist. Aber damit durfte ein Historiker, der doch aus allen möglichen Quellen schöpfen muß, sich nicht begnügen. Wenn Künstler, wie Casals, Gerardy u. a. mit nur einigen Zeilen, die zudem noch dem allezeit hilfreichen „Riemann“ entnommen sind, abgefertigt werden, weil „Nachrichten nicht zu erlangen waren“, so ist das kein Zeichen einer gewissenhaften Arbeit. Daß Julius Klengel auch

nur mit 13 Zeilen behandelt wurde und seine Kompositionen nur der Opuszahl nach benannt sind, bei der sich ein Leser wenig denken kann, wundert uns sehr. Eine kurze Charakteristik der Kompositionstechnik der einzelnen Cellisten, die zugleich ein treffendes Bild ihrer eigenen Spieltechnik abgegeben hätte, sucht man vergebens. Einem Bearbeiter der dritten Auflage bleibt noch viel zu tun übrig, soll das Werk in allen Teilen wissenschaftlichen Wert besitzen.

Hugo Schlemmüller

343. **Max Gießwein:** Über die „Resonanz“ der Mundhöhle und der Nasenräume, im besonderen der Nebenhöhlen der Nase. Verlag: S. Karger, Berlin 1911. (Mk. 2.—.)

Der Verfasser, wenn ich recht unterrichtet bin, ein Sohn des seinerzeit geschätzten Stuttgarter Kammersängers Gießwein, unternimmt in dem vorliegenden, mit großem wissenschaftlichen Ernst geschriebenen Werkchen den Versuch, einige bisher allgemein akzeptierte „Dogmen“ der Gesangsphysiologie etwas näher zu beleuchten, und einige bisher unbesehen geglaubte „Wahrheiten“ auf ihre Wahrheit hin zu prüfen. Gießwein zitiert in seiner Vorrede das bekannte Wort „primus sapientiae gradus falsa intelligere, secundus vera cognoscere“, und seine Arbeit ist jedenfalls ein schätzenswerter Beitrag zu der angedeuteten ersten Stufe der Weisheit. An der Hand mühsamer Versuche an der Leiche kommt er zu dem direkt „ketzerisch“ anmutenden Ergebnis, daß die Resonanz der Nebenhöhlen für die Stimmbildung praktisch nahezu bedeutungslos ist (ungeachtet der Behauptung Jean de Reszkes: „Gesang ist nur eine Frage der Nase“), daß ferner den Erschütterungen der Schädelknochen keinerlei wesentliche und somit praktische Bedeutung als verstärkende Faktoren der menschlichen Stimme und Sprache beizumessen ist, sondern daß sie nur Folgeerscheinungen jener und als solche kaum befähigt sind, die Hohlräume des Gesichtsschädels als Resonatoren in tönende Schwingungen zu versetzen. Dies das überraschende, aber kaum zu bezweifelnde Ergebnis der Gießweinschen Untersuchungen. En passant berichtet er noch einige landläufige Irrtümer, wie z. B. den, daß Luftstrom und Tonwellen identisch seien. Wenn nun auch zugegeben werden muß, daß die anatomisch-physikalischen Verhältnisse an der Leiche nicht ganz identisch sind mit den physiologischen am Lebenden, so weisen die verdienstvollen Versuche Gießweins doch neue Wege, und die verschiedenen positiven Feststellungen und verständnisvollen Bemerkungen, die das Werkchen außerdem noch enthält, werden dem Sänger auch in der Arbeit des „vera cognoscere“ förderlich sein und ihn für den zerstörten schönen Traum von der alleinseigmachenden Nasenresonanz anderweitig reichlich entschädigen. Mit Interesse ist jedenfalls den nächsten Arbeiten des für dieses Gebiet anscheinend prädestinierten Verfassers entgegenzusehen.

Dr. Fr. B. Stubenvoll

344. **Gustav Erlemann:** Die Einheit im katholischen deutschen Kirchenliede. Erster Band: Advent—Weihnachten. Verlag: Bantus-Verlag, Trier 1911. (Mk. 4.—.)

Ein Buch, das praktischen Bedürfnissen dienen soll und das ob seiner umsichtigen Anlage — kritische Würdigung des Inhalts der bisherigen Bücher, Darbietung einer Auswahl für ein Einheitsgesangbuch — gar wohl geeignet ist, die erstrebte Vereinheitlichung um ein gutes Stück vorwärts zu bringen. Joh. Hatzfeld

MUSIKALIEN

345. **G. F. Händel:** Concerto grosso No. 1, B-dur (op. 3, No. 1) für Orchester. Bearbeitet von Max Reger. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 3.—.)

Es ist noch gar nicht so lange her, zwei Jahre mögen's sein, da war ich Ohrenzeuge einer sehr merkwürdigen Händelaufführung. Einer der bedeutendsten Dirigenten, die wir seit Mottis und Mahlers Tode noch haben, er leitet das älteste Hoforchester Deutschlands — deutlicher kann ich doch nicht wohl gut sein —, ein Musiker von ganz zweifelloser, überragender Genialität, führte seinen Abonnementsstammgästen eines der Concerti grossi Händels vor. Wie machte er's? wird man mich fragen. Hatte er Füllstimmen eingezogen oder brachte er einen Flügel als Continuoinstrument herbei? Ja, wirst du mir's glauben, Leser, wenn ich dir's jetzt sage? Er tat keines von beiden. Als braver deutscher Musikanter ohne Furcht und Tadel spielte er — was in der Partitur stand. So war's, so wahr mir die heilige Cäcilia helfe. Noch höre ich all die sperrigen leeren Stellen, noch klingen mir die hohlen herzlosen Quinten ins Ohr, mit denen die Sätze schlossen. Das ist geschehen in einer deutschen Großstadt, an einer der ersten Stellen deutschen Musiklebens, vor wenigen Jahren. — So etwas ist ja wohl immerhin eine Seltenheit. Die Mehrzahl unserer Orchesterdirigenten sind ja keine Alphabeten mehr, sind nicht mehr so ganz allein mit ihrem Gottesgnadentum wie jener Brave. Sie wissen um die Probleme oder ahnen sie wenigstens. — Aber daß Derartiges heute überhaupt noch möglich ist, das allein schon müßte zur Evidenz die Notwendigkeit solcher Ausgaben wie der vorliegenden erweisen. Regers Arbeit schließt sich seinen früheren Bearbeitungen einiger Bachscher Orchesterwerke an. Man kann sie durchaus gutheißen. Er hat Tempi, dynamische Zeichen, Phrasierungen hinzugefügt, den Cembalo-part ausgesetzt, alles diskret und ohne Übertreibung. Ein Wunsch aber bliebe doch noch offen. In diesem wie in den meisten solchen Fällen. Damit auch nicht der geringste Irrtum, die kleinste Unklarheit entstehen könnte, sollte jede solche Ausgabe ein Vorwort haben, worin ganz kurz klargelegt wird, was Original, was Arbeit des Herausgebers ist. Nicht alle wissen das sofort abzuschätzen. Es gibt brave Musiker genug, vor allem in kleineren Städten, die noch nie in die große Händel- oder Bachausgabe hineingeschaut haben. Hier ist die Stelle, wo in gutem, vernünftigem Sinne pädagogisch gewirkt werden kann. Der deutsche Musiker hat auch heute noch Pädagogik, Aufklärung bitter nötig. Und er ist, zu seiner Ehre sei es gesagt, sehr empfänglich für jede unaufdringliche Belehrung. Es ist unbegreiflich, warum sich die Verleger so sehr vor dem gedruckten Wort

fürchten, das hier Wunder wirken könnte: die Zeit, wo Musik nur mit dem „Gefühl“, nur mit dem Rückenmark gemacht wurde, ist doch glücklich vorüber. Die Musik ist gar keine so dumme Kunst, ist nicht so gedankenlos, wie man sie immer machen will. Dazu hat sie viel zu viel Formensinn. Dr. Ernst Neufeldt

346. **Roger-Ducasse:** „Au Jardin de Marguerite“, Poème Symphonique avec Choeurs. Klavierauszug vom Komponisten. Verlag: A. Durand & Fils, Paris.

Szene: der Garten Margaretens, in dem sie einst mit Faust lustwandelte. Er als Greis hängt hier alten Erinnerungen nach. Inhalt: ein weichlich-süßliches Liebesgeflüster der Blumen, die teils, was sie einst sahen, erzählen, teils in zwei Parteien „les bonnes fleurs“ und „les fleurs du Mal“ geteilt über die Liebe rasonieren. Einmal schreitet ein Liebespaar „Elle et Lui“ über die Bühne und singt etwas zur Stimmung Passendes. Die Musik bewegt sich fast ausschließlich in Klangverbindungen, die ich nicht mehr zur Musik rechne, und die nur von ein paar krankhaft empfindenden Menschen unserer Jahrzehnte in den Großstädten Mitteleuropas dafür gehalten werden. Hier irgend etwas erklären und verstehen wollen, wäre eine schwächliche Anerkennung der ungesundensten unseren ganzen Zeitgeschmack befleckenden Kunsttriebe. Dieses sinn- und haltlose Klangeschiebe wird nie als Musik gelten können. Der Klavierauszug, der 200 Seiten umfaßt, läßt nur ganz selten einmal kurze Stellen finden, aus denen ein musikalischer Gedanke herausleuchtet, und solche Stellen zeigen dann, daß der Autor, wenn er spricht, keineswegs etwas Besonderes zu sagen weiß. So verlegt er sich, wie fast alle unsere Fortschrittsmänner, aufs Lallen und Irrereden. Können sie mit dem einfachen Blick und der schlichten Gebärde nichts mehr wirken, so fangen sie an, beide zu forzieren. Solche Grimassen wird aber kein ernster Mensch beachten. — Über die Instrumentation des Werkes vermag ich nichts zu sagen, da der Klavierauszug nichts dazu bemerkt. Sie wird es an Raffinement nicht fehlen lassen. Doch diese gleißenden Gewänder, die unsere Musikneurastheniker ihren Werken umhängen, bedecken nur einen kranken Leib.

347. **Roger-Ducasse:** Trois motets pour Soprano solo et Choeur à quatre voix avec accompagnement d'Orgue. I: Regina Coeli laetare; II: Crux Fidelis; III: Alma redemptoris Mater. Verlag: A. Durand & Fils, Paris.

Diese Motetten sind im Verhältnis zu dem zuvor besprochenen „Au Jardin de Marguerite“ sehr annehmbare Musik. Sie sind maßvoll in der Harmonik, d. h. es ist überhaupt noch ein planmäßiges harmonisches Schreiten in ihnen zu erkennen, und das muß schon bei unseren modernen Herrschaften Bewunderung und Anerkennung finden. Auch der kirchliche Stil ist getroffen. Freilich finde ich dieses inbrünstig-demütige Wühlen in Vorstellungen, die nur mittelalterliche Gehirne ernstlich beschäftigen können, nicht gerade erhebend.

348. **Gabriel Grovlez:** Trois Mélodies sur des poèmes de Jean Dominique. Verlag: A. Durand & Fils, Paris.

„Mélodies“ klingt wie ein Hohn auf diese Tonfolgen. Kopfschütteln und Lachen, weiter lösten sie nichts bei mir aus, höchstens noch Ärger und Scham, wohin der Menschengest gelangen kann. Hoffentlich ist Herr Grovlez nicht über achtzehn Jahre alt! Dann sei ihm verziehen.

Hermann Wetzlar

349. **Leone Sinigaglia:** Piemonte, Suite sopra temi popolari. op. 36. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 20.—)

Verlockt durch den populären Erfolg, der seinen „Danze piemontesi“ und der „Rapsodia piemontese“ beschieden war, widmete der Turiner Komponist ein drittes, umfangreicheres Werk seinem Heimatlande. Auch hier schlägt er wieder einen volkstümlichen, von Grübeleien und verschlungenen Knoten sich fernhaltenden Ton an: „bisweilen recht derb-volkstümlich (denn: im Karneval gilt Scherz ohne Wahl)“ — so äußert sich der Tonsetzer selbst hinsichtlich des letzten Satzes „Carnevale piemontese“. An Abwechslung, Gegensätzlichkeit gebricht es dem Opus nicht, wie ja schon die Überschriften der einzelnen Sätze verraten: No. 1 „Durch Wald und Flur“ (der stimmungsvollste Teil des Werkes), No. 2 „Ein ländliches Tänzchen“ (auch manch „feinen“ Zug enthält dieser Dorfanz), No. 3 „In montibus sanctis“, No. 4 „Karneval.“ Noch sei bemerkt, daß die Sätze auch einzeln oder zu zweien verbunden (etwa No. 1 und 2 oder No. 1 und 4) mit guter Wirkung zu Gehör gebracht werden können. Franz Dubitzky

350. **Walter Dost:** Lieder der Sehnsucht. op. 34. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 3.60.)

Wenn auch die acht Lieder dieses Heftes einander nicht gleichwertig sind, so verraten sie doch ein in sich gefestigtes, nach eigenem Ausdruck ringendes Talent. Dost hat einerseits Neigung zu dem volkstümlichen schlichten Liede mit einfacher, melodisch gradliniger Weise, andererseits aber möchte er offenbar auch der modernen Liedkunst einige Zugeständnisse machen. So gelangt er in einigen Liedern zu der scharfen Chromatik und Enharmonik, die man so gut kennt, und erquickt sich bisweilen an einer Fülle von Versetzungszeichen, die das modern-unübersichtliche Notenbild ergeben, ohne das die Sache nicht gelehrt genug aussieht. Aber die Stücke, in denen er sich nach der Tagesmode richtet, sind nicht die guten in der Sammlung. Vielmehr ragen aus dieser gerade die einfachsten am weitesten hervor. „Sehnen“, „Gib mir dein Herz“, „Abschied“ seien besonders genannt. Der Umstand, daß sich in jedem Liede Einzelstellen von echter Schönheit finden, ist ebenso zu betonen wie die Sorgfalt der Deklamation, die Lebendigkeit der Rhythmik und die stets vornehme, bisweilen sogar recht aparte Harmonik.

F. A. Geißler

351. **Rosario Scalero:** Eine kleine Suite nach Domenico Scarlatti für Violine und Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel. (Mk. 2.—)

Drei reizende, nicht schwere Sätze sind hier zu einem Sträußchen vereinigt und muten durch ihre Frische und Natürlichkeit wie ein Originalwerk Scarlatti's an. Der Violinstimme ist die genaue Applikatur beigegeben.

Emil Thilo

KRITIK

OPER

BAYREUTH 1912: So oft ich auch in Bayreuth die Festspiele miterleben und -genießen konnte, immer habe ich die Überzeugung davongetragen: Du hast die hohe Kunst des Meisters auf dich einwirken lassen dürfen, wie sie in gleich vollkommener Wiedergabe anderswo kaum denkbar ist. Die Weihe des Ortes, die allen Mitwirkenden ohne Ausnahme den einen Willen aufzwingt, mit allen Kräften der großen Sache zu dienen, hat noch nie ihre Wirkung versagt. Das hohe Freudengefühl, an dieser Stelle dem Herzschnalze des Meisters in seinen Werken nachzulauschen zu dürfen, gibt ein Verantwortlichkeitsempfinden, das sich mit gleicher Wucht an anderer Stelle kaum auf einen Künstler herniederlegt, und ihn mahnt, mit höchstem Ernst an seine Aufgabe heranzugehen. Es sind wirkliche Festspiele in des Wortes schönster Bedeutung, die uns nach dem Bayreuther Hügel rufen und uns hinausheben über uns selbst in die Sphäre des deutschesten Meisters. Hans Richters kräftiger, jugendfrischer Hand war es vorbehalten, die diesjährigen Festspiele mit den „Meistersingern“ einzuleiten, dem Zuhörer sofort die rechte Festesstimmung zu übermitteln. Etwas Neues läßt sich kaum über die warmblütige Wiedergabe gerade dieses Werkes durch Richter sagen, und es bleibt nur die helle Bewunderung übrig über die stets gleich elastische Führung dieses prächtigen Dirigenten. Der Vorhang teilt sich, und wir empfangen den ersten Eindruck der ersten Szene. Der Chor der Gemeinde setzt exakt und voll ein und führt mit äußerstem Legato den Taufchor durch. Eine selbstverständliche Deutlichkeit kommt zum Ausdruck. Das hier so wichtige Legato wird nirgends durch ein Verdoppeln des Konsonanten, wo er nur einfach steht, gestört. Die Sänger nützen die Vokale in der Zeitlänge voll aus, so daß eine heilsame Ruhe über den Zuhörer kommt. Der Choral verstummt, und die Kirche leert sich. Walther von Stolzing (Walther Kirchhoff, Berlin) spricht Evchen (Frau Hafgren-Waag) an. Lebhaft, leicht und rein im Ton; mit einer gewissen Befangenheit im Spiel, die der ganzen Szene zum Vorteil gereicht. Überhaupt zeichnet uns Kirchhoff den jungen schwärmerischen Ritter aus Franken sehr einnehmend. Er macht gute Haltung und weiß seine schöne Stimme, die eigentlich keine Unarten aufweist, mit Maß und Anstand zu verwenden. Die Diktion ist deutlich, und der Atem fließt leicht, so daß der Sänger die breiten Tempi, die der Dirigent zum Schluß des ersten Aktes und im Preislied nahm, ohne Mühe bezwang. Nur in der Werkstatt von Hans Sachs nützte er im Trauiliad die Stütze des Tones im piano nicht genügend aus, eine Unterlassung, die ihn zwang, im Quintett den Aufschwung von des nach b in der Bruststimme statt in der hier sicher schöner und edler wirkenden Mittelstimme zu nehmen, die sonst Herrn Kirchhoff in so vollendeter Weise zu Gebote steht. Das Evchen von Frau Hafgren-Waag ist äußerst anmutig in Erscheinung, Spiel und Gesang. Diese schlanke Stimme ist runder geworden, seit ich sie zuletzt hörte. Dadurch gewann der Ton viel an Wärme, was sich

besonders im Taufspruch bemerkbar machte. Sicherlich hat Frau Hafgren-Waag viel getan, um dem Falsett eine sattere Farbe zu geben, darf aber meiner Meinung nach hierin für ihre Stimme nicht weiter gehen. Die Frauen sind gegangen und David (Karl Ziegler) bleibt mit Walther Stolzing zurück. Eine herrliche junge Stimme. Mehr lyrischer Tenor wie Buffo hat David deshalb auch einige Mühe, die vorgeschriebenen Charakterisierungen seiner weichen Stimme abzutrotzen. Aber es ist eine Freude, ein solch schönes Material zu hören. Herr Ziegler sollte nicht versäumen, seine Stimme der höchsten Vervollkommnung zuzuführen. In der Darstellung fand der David eine frische Verkörperung. Ohne daß er seine großen Vorbilder erreicht hätte, gab uns Herr Ziegler eine mit vielem Verständnis und Fleiß durchwirkte Talentprobe. Wie ein Bild aus altem Rahmen treten Pogner und Beckmesser ein. Pogner (Paul Knüpfer, Berlin) mit der ganzen Behändigkeit des Nürnberger Patriziers, neben sich Beckmesser (Heinrich Schulz, Weimar) leicht zu Pogner hingeneigt, mit scharfem Blick und Ohr, äußerlich fast ruhig. Nur die kleinen, nervösen Bewegungen der Hände verraten die Spannung des letzteren. Das herrliche, so modulationsfähige Organ Paul Knüpfers brachte die ganze Wärme, die Wagner über diesen sympathischen Kunstfreund gegossen hat, zum Ausdruck. Die Ansprache Pogners war meisterhaft schlicht gehalten und wirkte hauptsächlich deswegen so ungemein eindrucksvoll. Der Beckmesser von Heinrich Schulz ist in seiner Art wohl unübertrefflich. In strenger Bayreuther Schulung hat der Weimarer Sänger alle die feinen Züge, die dieser typischen Figur eigen sind, studiert und zur größten Selbstverständlichkeit herausgearbeitet. Schulz verzichtet auf jede übertriebene Gesichtskomik und vermeidet dadurch von vornherein, daß sein Beckmesser der Lächerlichkeit anheimfällt. Man empfindet unbedingt Mitleid mit diesem unglückseligen Freier, und so kommt die Tragik Beckmessers durch Schulz vielleicht zum ersten Male zur Geltung. Interessant ist es zu beobachten, welche Ausdrucksfähigkeit Schulz in seinen Händen hat. So sprechend wie eigentlich sonst nur das Auge es ist, sind diese. Hermann Weil aus Stuttgart zeichnete einen fein-gemütvollen Hans Sachs. Die schöne weiche Stimme, die allen lyrischen Momenten völlig gerecht wird, hatte auch kräftige Akzente zur Verfügung. Nur die letzte Größe des Tones, wie wir sie von Bertram und van Rooy her in der Erinnerung haben, fehlte für die Schlußworte des Meisters. Unter den Meistern, die alle ganz ausgezeichnet sangen, konnte Nicola Geisse-Winkel (Wiesbaden) den Goldganz seiner Stimme erstrahlen lassen. Die Chöre unter Hugo Rüdel (Berlin) leisteten wieder Unübertreffliches. Ich habe schon darauf hingewiesen, daß der Chor stimmtechnische Feinheiten brachte, die sonst nur für Solisten zu gelten scheinen. Rüdel hat durch diese Leistung den Beweis erbracht, daß dem Chor bei größter Energie und Aufmerksamkeit aller Beteiligten eine Ausdrucksfähigkeit abgewonnen werden kann, wie sie etwa ein erstklassiges Orchester gegenüber dem Solospieler besitzt. Über die

ganz wundervolle Inszenierung der Meister-singer durch Siegfried Wagner wurde schon im vorigen Jahre an dieser Stelle eingehend berichtet. Was Siegfried Wagner uns an farben-prächtigen Eindrücken bot, verläßt die Erinnerung nicht so schnell. Die Situation auf der Festwiese ist geradezu genial ausgenutzt; der Aufmarsch der Zünfte z. B., der über eine äußerst geschickt angelegte Brücke geht, ist von einer ganz besonderen Wirkung.

Am zweiten Tage folgte „Parsifal“ unter Dr. Carl Mucks sicherer Hand. Seit Jahren ist seine, die Schönheit der Partitur restlos erschöpfende Wiedergabe des Werks bekannt. Mit ganz besonderer Klarheit spielt das Orchester unter seiner Führung. Mir selbst kam es vor, als ob ich einzelnes noch nie mit dieser Kraft und Wärme des Ausdrucks gehört hätte, so z. B. die Verwandlungsmusik, in der die Bläser sich durch rhythmische Energie ganz besonders hervortaten. Den Parsifal sang Ernest van Dyck. Es ist schade, daß diese früher so schöne Stimme so bald der Zeit ihren Tribut zahlen mußte, denn der Darsteller van Dyck weiß immer noch zu fesseln und uns die Stillechtheit Bayreuther Kunst zu übermitteln. In den dramatischen Stellen des zweiten Aktes vergaß man über das vorzügliche Zusammenspiel mit Kundry fast völlig das Manko der Stimme, aber im dritten Akte war das Zutiefsingen des Sängers leider fast unerträglich. Hier möchte ich über die Gepflogenheit Bayreuths, das nicht leicht einen erprobten Sänger und Darsteller fallen läßt, ein Wort verlieren. Wer weiß, welche lange intensive Arbeit dazu gehört, welches restlose Versenken in eine Partie nötig ist, um sie so zu gestalten, wie sie von Wagner gezeichnet wurde, der wird begreiflich finden, daß man in Wahnfried einen Sänger, auch wenn er stimmlich nachläßt, doch noch zu den Festspielen heranzieht, um eben zu zeigen, daß es bei der Wiedergabe der Werke des Meisters doch auch mit in erster Linie um die Verkörperung, um die wahre Gestaltung einer Partie zu tun ist. Freilich wer diesem Gesichtspunkt nicht folgen kann, wird nicht immer auf seine Kosten kommen. Über die Darstellung der Kundry durch Anna Bahr-Mildenburg ist kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen. Sie hat wohl alle wieder tief erschüttert mitgeführt in das Rätselwesen der Kundry. „Dienen — dienen“, das ist dieser eminenten Künstlerin das Geleitwort den Werken Wagners gegenüber. Richard Mayr (Wien) sang wie früher schon den Gurnemanz mit tiefer Empfindung und im vollen Schöpfen aus seinen großen Stimmitteln. Einen edlen Amfortas gab Werner Engel (Zürich), der seine Auffassung sehr vertieft hat, auch kräftiger in der Tongebung geworden ist, und dessen ganze Art sich vorzüglich zu dieser Partie eignet. Herrn Schützendorf-Bellwidts Organ paßt ebenfalls gut für den Klingesor. Freilich die ehrene Wucht fehlt ihm, aber das Ausdrucksvermögen ist durch die Intelligenz des Sängers gesichert. Die Chöre hatten einen besonders guten Tag und erklangen in vollendeter Tonschönheit und Reine.

Wie es auch mit der Freigabe des „Parsifal“ werden wird — ich kann mir nicht denken, daß an einer anderen Stelle dieselben tiefen Ge-

danken und Empfindungen durch die Wiedergabe des Werkes ausgelöst werden können. Es gibt Vorstellungen, die sich wie ganz von selbst an einen bestimmten Ort anklammern, und so wenig ich mir den Papst entfernt von Rom denken kann, so wenig will mir eine Aufführung des „Parsifal“ anderswo als in Bayreuth würdig möglich dünken.

Der „Ring“ brachte uns bewährte Bayreuther Sangesgrößen. Walter Soomers Wotan ist heute eine einheitlich gezeichnete, imponierende Gestalt. Fest baut sie sich aus der Auffassung, die der vorzügliche Sänger sich über den unseligen Gott zurecht gelegt hat, auf. Sein Wotan ist weniger stürmend wie der van Rooy's oder der Bertrams. Ein leichter melancholischer Unterton klingt mit. Die sinnende Sorge läßt den die Zukunft vorahnenden, leise fürchtenden Gott nie ganz los. Der ewige Zwiespalt, unter dem Wotan leidet, gewinnt dadurch an Deutlichkeit. Soomers Stimme ist von edelster Qualität. Seine kräftigen dramatischen Akzente in der Höhe überschritten nie die Grenze des Schönen; das verhaltene Piano in den tiefegelegenen Stellen der Erzählung war durchaus verständlich. Alfred von Bary sang die Siegfriede. Ich war überrascht von der hellen Farbe, die der Sänger im Jung-Siegfried seinem Organ abgewonnen hat. Eine leichte Mittelstimme führte ohne Mühe bis zum hohen c. Aber ihr fehlte des öfteren die Verbindung mit der Bruststimme. Es machte mir so den Eindruck, als ob Herr von Bary, in Sorge, dem Jung-Siegfried zu viel Ton zu geben, mit Bewußtsein die Bruststimme ausschalte und stark die Nasenresonanz kultiviere. Es ist dies bei dem Prachtorgan des Sängers nicht vonnöten. Man kennt die hohe Intelligenz, mit der Bary an die Verkörperung der Wagnerschen Helden herangeht, und freut sich jederzeit wieder über das absolute Stilgefühl, das ihn auch diesmal die beiden anstrengenden Abende über nicht verließ und ihn in der Götterdämmerung ergreifende Taten wirken ließ. Eine Partnerin von echt Bayreuther Stil hatte er in Ellen Gulbranson als Brünnhilde. Ich muß gestehen, daß ich in der Walküre nicht den reinen Genuß wie in früheren Jahren von der gesanglichen Wiedergabe dieser Partie hatte, aber ich war ausgesöhnt und ergriffen von der grandiosen Art, mit der Frau Gulbranson die Siegfried- und Götterdämmerung-Brünnhilden sang und darstellte. Einen faszinierenden, alles beherrschenden Hagen gestaltete Carl Braun, nachdem er im Rheingold schon einen packenden Fasolt auf die Szene gestellt hatte. Das unsagbar schöne Klanggepräge dieses Organes gehorcht als Ausdrucks-mittel der ganzen Gefühlsskala des Künstlers, dessen auffallend stark ausgeprägte Darstellungsgabe seinen Hagen mit einer Menge kleiner und doch so wichtiger Züge ausstatten läßt, die zur absoluten Deutlichkeit gelangen und ganz neue Wirkungen von diesem interessanten Charakter ausgehen lassen. Von welcher köstlicher Wirkung war z. B. seine beißende Spöttelei gegenüber den Mannen, die allerdings auch eine Kraft des rhythmischen Ausdrucks und eine Beweglichkeit des Spieles entwickelten, die diese Szene zu einer wahren Erholung machten. In der Walküre sang Jacques Urlus (Leipzig) den Siegmund. Die selten schöne

Tenorstimme überwindet leicht alle gesanglichen Anstrengungen dieser in physischer Hinsicht so oft unterschätzten Partie. Ich habe nicht oft den Schluß des ersten Aktes mit solcher Frische noch erklingen hören wie durch Urlus. Auch im zweiten Akt konnte man sich an der gesunden, männlichen Tongebung herzlich erfreuen, wie auch die sympathische Darstellung ungemein wohlthuend wirkte. Die Sieglinde sang Minni Saltzman (Paris). Eine in der Höhe gute Akzente hergebende Stimme, deren Mittellage vielleicht für die Sieglinde etwas voller sein dürfte. Aber alles in allem eine sehr erfreuliche Erscheinung von einer starken musikalischen Individualität. Paul Knüpfers Gestaltung des Hunding gab dieser Partie eine ganz außergewöhnliche Bedeutung. Als Erda wirkte Frau Schumann-Heink. Im Rheingold war ihr Erscheinen von einer ergreifenden Wirkung. Die kluge Künstlerin weiß ihren Gesang in einer virtuoson Weise abzutönen und hierdurch seltene Eindrücke zu erzielen. Von dieser Art war auch die Wiedergabe der Waltraute. Die klassische Repräsentantin der Fricka ist seit Jahren Frau Reuß-Belce. Zum 25. Mal sang Hans Breuer den Mime. Viele sah er in Bayreuth kommen und gehen, aber er blieb zur Freude aller Festspielbesucher und schmiedet immer noch am Schwert, unübertroffen als Mime. Heinrich Hensel hat den Loge mit viel Fleiß ausgearbeitet und zeigt prächtige Töne. Aber es fehlte doch der rechte Schmiß, die Genialität, wie sie der unvergeßliche Briese-meister nun eben einmal einzig zur Verfügung hatte. Den Alberich gibt Herr Habich mit großer Prägnanz im Ausdruck. Eine sehr deutliche Aussprache unterstützt sein gutes Charakterisierungsvermögen in wirkungsvollster Weise. Die Rheintöchter, die Nornen und die Walküren waren, wie stets in Bayreuth, vorzüglich besetzt. Die musikalische Leitung des „Ringes“ lag in Siegfried Wagners Händen. Mit großer Wärme, mit offenen, liebevollen Augen geht der Sohn des Meisters an seine hohe Aufgabe heran. Es läßt sich keineswegs leugnen, daß Siegfried Wagner durch seine vielseitige Begabung ein feines Empfinden, ein besonderes Verständnis gerade für die mannigfaltigen Situationen im „Ring“ besitzt und so nicht allein als Regisseur auf der Szene, sondern auch als unsichtbarer musikalischer Leiter den großen Eindruck des Riesenwerkes übermitteln. Seine Tempi sind flott, wie überhaupt ein frischer Zug in seiner ganzen Art des Dirigierens liegt. Seine Empfindungen sind auf die großen Linien eingestellt, und es scheint Siegfried Wagner mehr darum zu tun zu sein, den Gesamtgehalt des Kunstwerkes zu erschöpfen, als im Detail zu malen.

Richard Tömling

MANNHEIM: Am 14. Juli beschloß das Hoftheater seine Spielzeit. Kurz vor Torschlus erschienen noch neu einstudiert „Figaros Hochzeit“ (in der Bearbeitung von Gustav Mahler) und Wagners „Rienzi.“ Beide Werke wurden auch dekorativ vollständig neu ausgestattet; die Aufführung des erstern nahm unter Arthur Bodanzky, die des letztern unter Felix Lederer einen künstlerisch hoch zu wertenden Verlauf. Auch eine Novität erschien noch: Alexander Zemlinskys Märchenoper „Es war einmal.“

Das Werk ist mit großem Geschick gearbeitet, namentlich weist es viel Wohlklang und eine sehr hübsche Instrumentation auf; irgendwelche suggestive Kraft ist ihm dagegen versagt. Als Prinz von Nordland hatte Rudolf Jung guten Erfolg, einen größeren freilich Fritz Vogelstrom als Rienzi. Das erste Gastspiel Gregor Baklanoffs hat das Verlangen nach einem zweiten und dritten wachgerufen. Er sang den Scarpia und Mephisto und wurde seines faszinierenden Spiels wie seiner herrlichen Stimme und Gesangkunst wegen ganz ungewöhnlich gefeiert. Ärger als je waren in diesem Jahre die Abschiedsvorstellungen. Gingen die Wogen schon beim Scheiden von Lilli Hafgren-Waag sehr hoch, so erregte die sogenannte Begeisterung der Mannheimer für ihre Künstler geradezu Bedenken, als sich Fritz Vogelstrom verabschiedete. Zwei ganze Nächte und einen vollen Tag standen Dutzende von Menschen ununterbrochen vor dem Zwinger der Theaterkasse (4. Rang); mit Feldstühlen, Kissen und Lektüre ausgerüstet, erwarteten sie den Kartenverkauf. Mit den Karten wurde dann ein lukrativer Handel betrieben. Ein Billet zur Galerie, das 70 Pfg. kostete, wurde zu 9 und 10 Mk. abgesetzt. Den beiden Künstlern wurden überreiche Geschenke, Blumen und Kränze gespendet, auf der Heimfahrt natürlich auch die Pferde ausgespannt. Auf den Straßen vor dem Theater standen Tausende, all diese Torheiten der Menschen zu schauen. Auch Annie Krull und Jacques Decker nahmen Abschied. Walther Günther-Braun, Hermine Rabl-Kristen und Lisbeth Ulbrich werden als neue Leute kommen. Auch der Intendant Ferdinand Gregori ist mit der Saison geschieden. Urplötzlich fand sein Wirken hier ein Ende; er kündigte und wurde auf Ansuchen auf einige Monate beurlaubt, bis ein Nachfolger für ihn gefunden ist. An Novitäten brachte das Theaterjahr nur eine geringe Ausbeute: Jul. Bittners „Bergsee“, Puccinis „Tosca“ und Zemlinskys „Es war einmal“, dazu die Operette „Frühlingsluft“. Neu einstudiert erschienen: „Othello“, „Martha“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“, beide glänzend ausgestattet, „Samson und Dalila“, „Hänsel und Gretel“, „Figaros Hochzeit“, „Die Maienkönigin“, „Der Schauspieldirektor“ und „Abu Hassan“, zuletzt noch „Rienzi.“ Im Hoftheater wurde an 302 und im Neuen Theater an 62, zusammen also an 364 Abenden gespielt. Auf die Oper entfielen bei 50 verschiedenen Werken 149 Aufführungen, 4 Operetten wurden zusammen 20 mal gegeben. Zahlreich und interessant waren die Gastspiele hervorragender Künstler. Edith de Lys, Wilhelm Herold, Gertrude Foerstel, Sigrid Arnoldson, Anna Schabbel-Zoder, Zdenka Mottl-Faßbender, Erik Schmedes, Melitta Heim, Gregor Baklanoff, Anton van Rooy, Agnes Borgo und Martha Winternitz-Dorda gastierten hier, einige mehrmals. Der Spielplan hätte im allgemeinen großzügiger sein müssen, die abgespielten Repertoire-Opern nahmen einen zu breiten Raum ein, dazu fehlten Novitäten von größerer Bedeutung.

K. Eschmann

PRAG: Die ersten Maifestspiele unter Direktor Heinrich Teweles nahmen einen schönen Verlauf. Zwar hat man heuer darauf verzichtet, durch selten aufgeführte Werke oder

durch Massenaufgebote die Schaulust der Menge zu ködern, wie es zu Zeiten Angelo Neumanns üblich war, sondern hat sich damit begnügt, Altbewährtes gut aufzuführen und nur die Zugkraft berühmter Namen zu erproben. Bloß eine Novität war im Programm der heurigen Maifestspiele vorgesehen: Ermanno Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“, der aber trotz ausgezeichneten szenischer und musikalischer Wiedergabe — der temperamentvolle Pietro Stermich hat dirigiert — und trotzdem zwei Künstler von Rang wie Marie Gutheil-Schoder als Maliella und Schützendorf-Bellwidt als Raffaele mitwirkten, nicht recht verfangen hat. Die übrigen Opern waren durchwegs dem romanischen Opernrepertoire entnommen: „Rigoletto“, „Maskenball“, „Ernani“, „Afrikanerin“. Von den Gästen, die in diesen Opern auftraten, hat Mattia Battistini, der fulminante Bariton, am glänzendsten abgeschnitten. Die übrigen Gäste, die durchwegs Gutes, wenn auch nicht Außerordentliches leisteten, die Damen Bland, Kaufmann und Leffler, sowie die Herren Dimano und Zec, wurden mit viel freundlichem Beifall bedacht. Wirklichen Enthusiasmus hat nur die Schlußvorstellung erregt: „Die Meistersinger von Nürnberg“, die, von Grund aus neu ausgestattet, von Oberregisseur Eger mit feinstem Verständnis gestellt und von Alexander von Zemlinsky mit herzerfreuender Frische dirigiert, eine künstlerische Tat ersten Ranges bedeuteten. Die „Meistersinger“ waren auch der Abend, an dem das Publikum schier außer Rand und Band geriet und die Darsteller — Soomer sang den Sachs, Knoten den Stolzing und Geis den Beckmesser — immer wieder hervorjubilte.

Dr. Ernst Rychnovsky

KONZERT

LEIPZIG: In Dr. Georg Göhler, dem Leiter des Riedel-Vereins und der Musikalischen Gesellschaft, gewann Leipzig einen Dirigenten wieder, dessen Eigenart wohl nur in einer geistigen Hochburg wie Leipzig und auch wohl nur in seinem sächsischen Heimatland voll zur Geltung kommen kann. Man darf sich über des letzteren charakteristisches Erbeil, eine intellektuell-lehrhafte Überbelastung, ein starkes Übergewicht des Geistes, der manuellen Geschicklichkeit über das Herz, ganz klar sein. Rückhaltlos anerkennen und nachdrücklich betonen muß man aber die größere und bessere Hälfte seiner starken künstlerischen Persönlichkeit: einen fanatischen Ernst der Kunstauffassung und Kunstausbübung, eine eminente Chorführerbefähigung, einen scharfsinnigen, bedeutenden Kopf, eine zähe Ausdauer und ein zielbewußtes, planvolles, weil hoher Bildung entspringendes Arbeiten. Wieder konnte das alles das sommerliche Konzert des Riedel-Vereins in der Thomaskirche zeigen: Moderne französische Kirchenmusik. Es war verdienstlich, daß man einmal die moderne französisch-belgische Kirchenmusik großer oratorischer Form (Franck, Tinel, Pierné) beiseite ließ und dafür mit einem gemischten Programm einen recht guten Generalüberblick über das moderne kirchenmusikalische Schaffen Frankreichs bot. Da gab es genug der Überraschungen. Einmal rückten Gounod und Saint-Saëns in die ihnen

gebührenden Plätze als Meister der Kirchenmusik ein. Gounod's Vielseitigkeit ist in Deutschland auch nicht annähernd bekannt. Das „Fäustchen“, die üble Méditation über S. Bachs C-dur Präludium, damit ist er in Deutschland erledigt. Wer aber um seine strengen Palestrinastudien, seine späten Gewissenskämpfe zwischen Musik und Theologie, seine Verehrung der innerlichsten deutschen Romantiker wußte, den konnte die rührende harmonische Schönheit, die edle und von innerlichstem Ernst beseelte Einfachheit seines im strengen altitalienischen Stil geschriebenen Motettenzyklus „Die sieben Worte“ für vier- und achtstimmigen Chor und Soli nicht eben sehr überraschen. Und doch, es war des Staunens kein Ende! Doch auch Saint-Saëns, der angeblich so weltliche und glatte Theatraliker, erschien in ganz neuem Licht. Von seinen Motetten hat er uns in seinem „Tantum ergo“ ein Werk vorgelegt, das, in der edlen Einfachheit Palestrinas empfunden, auch in seiner meisterlichen klanglichen Anlage — Männer-, Frauen-, Doppelchor — ein kleines Juwel an kirchlicher Poesie bleibt. Der Bordeaux entstammende Südfranzose Roger-Ducasse vertrat die äußerste kirchenmusikalische Linke Frankreichs mit süßen und zartgestimmten Mariengesängen für Soli und Chor, die in der Einheitlichkeit ihres engen, thematisch-motivischen Grundgewebes an altdeutsche Weihnachtslieder erinnern, im wesentlichen aber trotz einiger Parsifalspuren dem Kreise der französischen Debussy-Schule angehören. Das Orgelschaffen des modernen Frankreich mit auserwählten Werken von César Franck, Saint-Saëns und Guilmant vertrat in imponierender und hochmusikalischer Weise Max Fétis. Weniger wäre mehr gewesen, denn eigentlich nur Saint-Saëns zeigte sich in einer großen Phantasie wieder von der besten Seite. Guilmant behält geschichtliche Bedeutung durch seinen Stil, der aus der Orgel zuerst ein weltliches und zugleich vielfach mehr orchestrales als orgelmäßiges Konzertinstrument macht. Als Komponist ist er in seinem fröhlich-glatten und untiefen Eklektizismus mit den ewigen Obersekundrücken seiner Modulationen bereits arg verblaßt. Der Riedel-Verein schnitt glänzend ab. In der Solistin Maria Carloforti entdeckte man eine herrliche, große und lichte Sopranstimme, die bei vollendeter Ausbildung und seelisch vertiefterem Vortrag zu den größten Hoffnungen berechtigt. Harfe und Horn waren durch Mitglieder des Stadtorchesters (Frl. Politz, Herr Ed. Müller) vorzüglich besetzt. Das Resultat des Abends war dies: Die moderne französische Kirchenmusik zieht ihre Kraft aus denselben Wurzeln, die auch der modernen deutsch-katholischen so fruchtbringende Säfte liehen: aus der alten Liturgie, den altitalienischen Meistern, dem französischen und italienischen Theater, aus Cherubini's Totenmessen, aus der Romantik (Berlioz), Liszt und Wagner (Parsifal). Durchaus romanischen Charakters, stellt sie protestantischer Unsinnlichkeit den phantasievollen katholischen Kult, Marienliebe und -leben, sinnlich-warme Klangschönheit und Verschmelzung alles Alt-tümlichen in den auch musikalisch keineswegs verleugneten Geist unserer Zeit gegenüber. — Der nur aus Kunstliebhabern bestehende Leipziger Orchesterverein hat nach Oscar Noë's

plötzlichem Tod Prof. Josef Pembaur jun. zum Dirigenten gewonnen. Obwohl man überrascht sein durfte, wie der kleine bewegliche Tiroler, der feinsinnige und impulsive Klavierpoet, sein Feuer den schwerer mitzureißenden Mitteldeutschen mitzuteilen versteht und obwohl man teilweise vor Leistungen stand, die das Niveau eines Dilettantenorchesters weit überragten, soll nur von der hübschen Idee des im über-vollen Kaufhaussaal abgehaltenen Roman-tischen Abends und seinem Programm: ausgewählte Stücke aus E. T. A. Hoffmanns ja recht braver und netter, aber aus allen Himmeln romantisch-gespensterhafter Erwartungen reißender „Undine“ in Pfitzners Bearbeitung und vier romantische Ouvertüren (darunter die nicht eben sehr Schubertische zu „Des Teufels Lustschloß“ und die wundervolle früh-Weberische zum „Beherrscher der Geister“) geredet werden. — Der Rest sommerlicher Konzerte gehörte dem deut-schen Männergesang: Die seit Geidels Scheiden von Kantor Hänssel geleitete „Concordia“, einer der tüchtigsten größeren Leipziger Männer-chöre, brachte gleichfalls ihr großes Festpro-gramm zum Nürnberger Deutschen Sängerefest im Zoologischen Garten mit sehr schönem und verdientem Erfolg heraus. Ihren gewohnten sommerlichen musikalischen Konvent hielten Leipzigs beide studentischen Sängerschaften, der in diesem Jahre sein 90. Stiftungsfest begehende hellblaubemüzte Paulus (Universitäts-Musik-direktor Prof. Friedrich Brandes) und der dunkelrotbemüzte Arion (Professor Dr. Paul Klengel) ab. Das Jubiläumskonzert des Paulus gedachte pietätvoll seiner früheren Direktoren und Ehrenmitglieder, zu denen Langer, Kretzsch-mar, Zöllner, Reinecke, Bruch und Hegar gehören. Der Arion stimmte seine Harfe mehr auf deutsche Waldseligkeit, deutsche Beschau-lichkeit und behaglichen Frohsinn. Das Bild froher Jugend und pompöser Dekorationen wird den mit dreifachem Erz gepanzerten Fachmann stets entwapfen, die kritische Lanze zu fällen. Doppelt groß ist ja gerade bei einer Kritik der deutschen studentischen Männergesangsvereine die Gefahr, viel zu viel zu fordern. Die Sänger kommen und gehen von Semester zu Semester. Von gesanglicher ernster Durchbildung des ein-zelnen kann nicht die Rede sein. Material und Frische müssen gesangliche und musikalische Kultur ersetzen. Die ist bei beiden Korpora-tionen da, wie sie auch darin sich ergänzen, daß ihre Leiter weit mehr feine und hochgebildete Musiker sind, als geborene Dirigenten, die ihre Massen mit suggestivem Willen fest zusammen-zwingen, ihn gefügig machen und eine Kom-position plastisch aufbauen. In diesen Fällen aber eine Detailkritik zu üben, geht auch aus dem Grunde nicht an, weil die gewählten riesigen Festsäle im Zoologischen Garten und Zentral-theater Klang und Rhythmus bei nicht ganz „voller Besetzung“ mörderisch verschluckten. — Die Musikpädagogische Ausstellung findet er-freulich gute Beachtung. Instruktive Vorträge von Max Battke-Berlin (Über seine Prima vista-Lehrmethode) und Eugen Tetzl, dem Autor des „Problems der modernen Klaviertechnik“ (Über den augenblicklichen Stand der Lehren über Klaviertechnik: Deppe-Caland, Steinhausen-Bandmann, Matthey, Breithaupt, Tetzl) traten

bisher den ebenfalls gutbesuchten Matineen als Wort zum Ton an die Seite. — Kurz vor den großen Ferien lud das Hupfeld-Haus eine hohe Kritik und Kennerschaft in seinen schmucken, kleinen Konzertsaal. Diesmal saß man nicht vor den beängstigenden Er-scheinungen von allerhand selbstspielenden Instrumenten, sondern Enrique Granados, der aus der Schule Pedrells, Pujol's und Charles de Bériot's hervorgegangene katalonische Maëstro aus Barcelona, saß in leiblicher Gestalt — klein, gebräunt, dunkel und liebenswürdig — vor dem Flügel und spielte eigene Klavierkompositionen „hinein“. Granados gilt als einer der ersten Pianisten und Klavierkomponisten seiner Heimat. Er ist in der Tat ein glänzender Techniker und geschmackvoller Musiker, im Forte nicht so weich, im Rhythmus nicht so elastisch, im Temperament nicht so beweglich, wie man gerade von einem Spanier erwartet. Grana-dos' Klaviermusik betont als melodisch und rhythmisch nationale Virtuosenmusik den Zu-sammenhang mit Chopin, Grieg und Liszt. Granados ist ein warmblütiger und liebens-würdiger Melodiker. Sein prächtiger Klaviersatz zeigt in seinem reichen und unmittelbar aus der Technik des Instruments geborenen Arabesken-wesen eine blühende, ornamentale Phantasie. Ihm gibt Chopin seinen Segen, Grieg den seinen in den einem naiven Idyllegeist ent-sprungenen Spanischen Tänzen von reizender rhythmischer Pikanterie, reicher Klangphantasie und guter Gestaltung. Größere Formen, wie eine mehrsätzige pastorale Suite, stützen freilich auch bei ihm die Tatsache, daß die spanische und portugiesische Klaviermusik — hier sei José Vianna da Motta ausdrücklich ausgenommen — in seelischer Vertiefung und technischer Durch-arbeitung hinter der übrigen europäischen zurück-geblieben ist. Deutschland wenigstens hat diese Virtuosenmusik, die mit einfachen transponierten Wiederholungen der Perioden, mit Sequenzen- und umspielendem Arabesken-wesen arbeitet, längst überwunden. So ließ der stark homophone und virtuose Charakter dieser echten Klaviermusik viel rascher ermüden, als es ihre schöne und national gefärbte melodische Ader, ihr Farbenreichtum und ihr glänzendes pianistisches Gewand verdienten. Sie genießt in ihrer Gesamtheit in ihrer Heimat ein weit-gehendes Hausrecht; Deutschland wird in erster Linie Granados' Spanische Tänze denen Mosz-kowskis als bodenständiger erwachsene an die Seite stellen und in das internationale Repertoire seiner Hausmusik gern aufnehmen. — Ein Doppelkonzert des Brooklyner Sängerbundes und Leipziger Männerchores in dem fast ganz gefüllten gewaltigen Großen Fest-saal des Zoologischen Gartens stellte uns einen der angesehensten deutsch-amerikanischen Männerchöre Groß-New Yorks vor. Nicht unter den günstigsten Bedingungen. So hübsch die musikalische Verbrüderung gedacht war, so ge-linde mußte einmal der allzu starke klangliche Gegensatz — der leider geteilte Brooklyner Sängerbund in Stärke von etwa 60 Herren und über 300 Leipziger, im gleichen Riesensaal —, dann die künstlerische Sonderart der Brooklyner enttäuschen. Sie ist rein lyrisch, kleimalerisch, weich und in Programm und Vortrag der oft

allzu sentimentalischen älteren deutschen Liedertafel erwachsen. Ihm entspricht sein die nord- und mitteldeutschen Männerchöre an Metall und Schmelz der engen, hellen und nasalen Tenöre und der schönen und runden Bässe übertreffender Gesamtklang. Auf heroische Aufgaben, auf große Steigerungen ist auch er nicht zugeschnitten; desto mehr auf Chöre, die eine feingetönte Dynamik, einen im Kleinen reich und zart belebten Vortrag fordern. Das ruhige oder stillbewegte Genre, wie Stephen Foster's entzückende, alte wehmütige Negerweise von den Baumwollfeldern der nordamerikanischen Südstaaten „Old black Joe“, wie Kerns „Einsiedler an die Nacht“ oder Engelsbergs, des Wiener Radeckes, sinnige Wiener Waldidylle „So weit“ sind seine etwas engbegrenzte Welt. Sein Führer, Fr. Albeken, bewährte sich als ungemein feinfühligster Musiker und vortrefflicher Dirigent. Der Leipziger Männerchor fuhr unter Gustav Wohlgemuth einige Prunk- und Prachtstücke seines Repertoires auf. Dr. Walter Niemann

NÜRNBERG: 8. Deutsches Sängerbundesfest. Haben die früheren Sängerbundesfeste schon darauf hingewiesen, daß die Vereinigung vieler Tausender von Sängern keine bleibenden künstlerischen Werte zu erzeugen vermag, so mußte das Sängerbundfest in Nürnberg, mit der bisher noch nicht erreichten Beteiligung von 37000 Sängern, die im künstlerischen Sinne eigentlich ungesunde Basis deutlich erkennen lassen. Die Halle präsentierte sich zwar in prächtiger Weise, aber wo sind die Solisten, deren Stimmen sie auch auszufüllen vermögen? Kase (Leipzig) schnitt noch am besten ab, nicht in demselben Maße Kammersänger Wolf (München), während bei der „Allmacht“ von Schubert Gertrude Foerster einen vergeblichen Kampf mit 15000 Sängern und den Riesen dimensionen der Halle aufnahm, die „nur“ für 30000 Personen gebaut ist. Bei diesen noch zu geringen Podiumverhältnissen mußte die Sängerschaft in zwei Partien geteilt werden, von denen nur je eine Hälfte bei den beiden Hauptaufführungen mitwirken durfte. Die Chorprogramme bevorzugten viel Liedertafel, und was das aus 119 Musikern bestehende Orchester als einzige rein orchestrale Darbietung bot, die Leonoren-Ouvertüre, das verschlang die Riesenhalle total. Einen Lichtpunkt boten die glänzenden Vorträge des Wiener Männergesangsvereins, und auch von Volbachs „Siegfriedbrunnen“ muß man sagen, daß hier mit vornehmer Musik ein großer Erfolg erzielt wurde. (Leitung Felix Schmidt.) Auch auf den Pilgerchor aus „Tannhäuser“ setzte man große Hoffnungen, doch die Wirkung blieb durch maßlose Verschleppung des Dirigenten aus, wie auch in Folge der Unreinheiten im Tenor. Das übrige Programm huldigte größtenteils dem Liedertafelgeschmack. Es ist bedauerlich, daß gerade bei solchen Gelegenheiten es unterlassen wird, Sängerschaft und ihr Publikum zu einem besseren Geschmack zu erziehen. K. Frank

TSINGTAU (Kiautschou): Die Kapelle des III. Seebataillons wurde durch die Rückkehr ihres nach Europa beurlaubten Dirigenten O. K. Wille schnell aus dem Winterschlaf geweckt und veranstaltete außer einigen populären Konzerten mit teilweise wertvollen Programmen eine nachträgliche Gedenkfeier zu Franz Liszt's

100. Geburtstage. Programm: „Die Ideale“ (mit H. G. Klinke als Deklamator) und Dante-Symphonie, in der die Damen des Gemischten Chors das „Magnificat“ im Schlußsatze sangen. Beide Symphonieen erfuhren durch das um einige tüchtige Kräfte verstärkte Orchester eine glänzende Wiedergabe. — Im letzten Symphoniekonzert wurde Goltermanns bewährtes Cellokonzert in a-moll, mit dessen gewandter und tonschöner Wiedergabe der neue Solocellist Pfeiffer sich vorteilhaft einfuhrte, umrahmt von zwei Novitäten, die auch auf den deutschen Programmen wohl erst selten erschienen sind. Mit Max Granzow's Manuskript-Symphonie No. 1 in B-dur wußte das Publikum nichts anzufangen. Das lag aber nicht am Vortrag, bei dem aus der umfangreichen Partitur alles herausgeholt war, was darin lag. Aber die Themen, die dem Komponisten bei der Lektüre von Julius Wolffs „Wildem Jäger“ eingefallen sind, entsprechen doch wohl zu sehr dem poetischen Vorbilde und werden außerdem durch die massige, in ewigem Einerlei dahinfließende Instrumentation, bei der wohl kaum ein Instrument einschließlich der Blechbläser mehr als 16 Takte Pause hintereinander hat, zu wenig interessant eingekleidet. Dagegen konnten bei der frischen und hübsch instrumentierten Suite für großes Orchester „Aus meiner Heimat“ von Fritz Brase (1875 geboren, lebt in Berlin) die Hörer sich bei Herrn Wille durch lebhaften Beifall bedanken für sein anerkanntes Bestreben, uns in der ultima Thule des musikalischen Lebens Wohnenden über wertvolle Neuerscheinungen auf dem laufenden zu erhalten. — Den Abschluß der Spielzeit bildete eine vom Verein für Kunst und Wissenschaft unter Leitung des Unterzeichneten am 29. Juni veranstaltete Aufführung von Robert Schumanns „Paradies und Peri“, bei der Gabrielle Rézillot die Peri, Lina Holland die Jungfrau, Helene Biermann den Engel und Julius Hammer den Erzähler übernommen hatten. Die Damen Else Schindewolf und Ida Ebers sowie die Herren Mrowka, Berger und Philipp vervollständigten den großen Kreis der Solisten. Die Aufführung, die nur nach Überwindung von allerlei Schwierigkeiten zustande kam, machte dem nicht sehr zahlreichen Publikum sichtlich Freude und bewies, daß die graziöse Musik mit ihrer zarten Instrumentierung auch heute noch zu wirken vermag, wenn der Dirigent mit Kürzungen nicht allzu ängstlich ist. — Aus der sonstigen Tätigkeit des Vereins ist zu berichten, daß am Karfreitag der erste Versuch gemacht wurde, bei Gelegenheit einer liturgischen Feier Bachs Matthäus-Passion den hiesigen Musikfreunden näher zu bringen. Unter Leitung des Unterzeichneten gelangte der erste Teil zum Vortrag, freilich in sehr bescheidener Form, nur mit Orgelbegleitung (Organist Werner) und ohne die beiden monumentalen Chöre. Gabrielle Rézillot, Helene Biermann sowie die Herren Hammer, Mrowka, Berger, Wegener und Philipp hatten die Solopartien übernommen. Die Aufführung war als erster Schritt zu einer in einigen Jahren zu veranstaltenden vollständigen Vorführung gedacht. Dr. Georg Crusen

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die von uns schon früher (vgl. vor allem VIII. 14) veröffentlichten bildlichen Darstellungen Louis Spohrs ergänzen wir heute durch das Gemälde von F. Schimon, dem man bekanntlich auch ein Porträt Beethovens verdankt.

Liszt-Denkmal in Preßburg. Der Entwurf des gesamten Denkmals stammt, wie wir einem uns freundlichst zur Verfügung gestellten Brief des Herrn Johann Batka, Stadtarchivars in Preßburg, an Herrn Dr. Julius Kapp entnehmen, vom Preßburger Kunstschlossermeister W. von Marton. Er hat auch das die letzten Takte des Benedictus aus der Krönungsmesse darstellende und auf Batkas Anregung vom Architekten S. Melzer entworfene Gitter in Kupfer (Noten) und Eisen ausgeführt. In der dritten Zeile des Notensystems steht, gerade unter der Büste, in das Eisen eingeschlagen: *Ingratissimus omnium, qui oblitus est.* Der Sockel wie die beiden Spitzbogen bestehen aus Preßburger Granit. Die 1884 von Victor Tilgner nach dem Leben modellierte Büste Liszts wurde im Jahre 1911 von dem Wiener Kunsterzgießer und Bildhauer Hans Frömmel für das Denkmal in Erz gegossen. Das Denkmal selbst erhebt sich am Domberg vor dem Dom zu St. Martin, in dem Liszt 1884 seine Krönungsmesse persönlich dirigierte; im Jahre 1873 hörte er hier eine Wiedergabe seiner Graner Messe. Beide Aufführungen waren von dem 1833 gegründeten Kirchenmusikverein veranstaltet.

Zur Erinnerung an Heinrich Urban (1837—1901), dessen Geburtstag sich am 27. August zum fünfundsiebzigstenmal jährt, veröffentlichen wir sein Porträt. Urban hat sich als Geiger, als Pädagoge (an Kullaks Akademie in Berlin) und als Tonsetzer einen angesehenen Namen erworben. Von seinen Kompositionen seien u. a. genannt: Die Symphonie „Frühling“, die Ouvertüren zu Schillers „Fiesco“, „Scheherezade“ und „Zu einem Fastnachtsspiel“, das Phantasiestück „Der Rattenfänger von Hameln“, ein Violinkonzert und eine Reihe Lieder.

In voller Frische feierte am 20. Juli Prof. Dr. Hans Sommer in Braunschweig seinen 75. Geburtstag. Der Name des sympathischen, begabten Tonsetzers, der sich zuerst auf dem Gebiet feinsinniger Liedkunst mit vielem Glück betätigte, ist besonders durch Eugen Guras Interpretation weiteren Kreisen bekannt geworden. Seiner fleißigen Feder entstammen auch eine Reihe von Opern, die gleichfalls mit Erfolg über verschiedene Bühnen gingen: „Der Nachtwächter“, „Loreley“, „Saint Foix“, „Der Meermann“, „Rübezahl und der Sackpfeifer von Neisse“, „Riquet mit dem Schopf“, „Der Waldschratt“, „Münchhausen“. Dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Künstlers sind wir in der Lage, unseren Lesern drei Porträts, darunter zwei seltene Jugendbilder, vorlegen zu können.

Den Schluß bilde das Porträt Claude Debussy's, eines der meistumstrittenen schaffenden Künstler der Gegenwart, nach dem Gemälde von Jacques Blanche.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

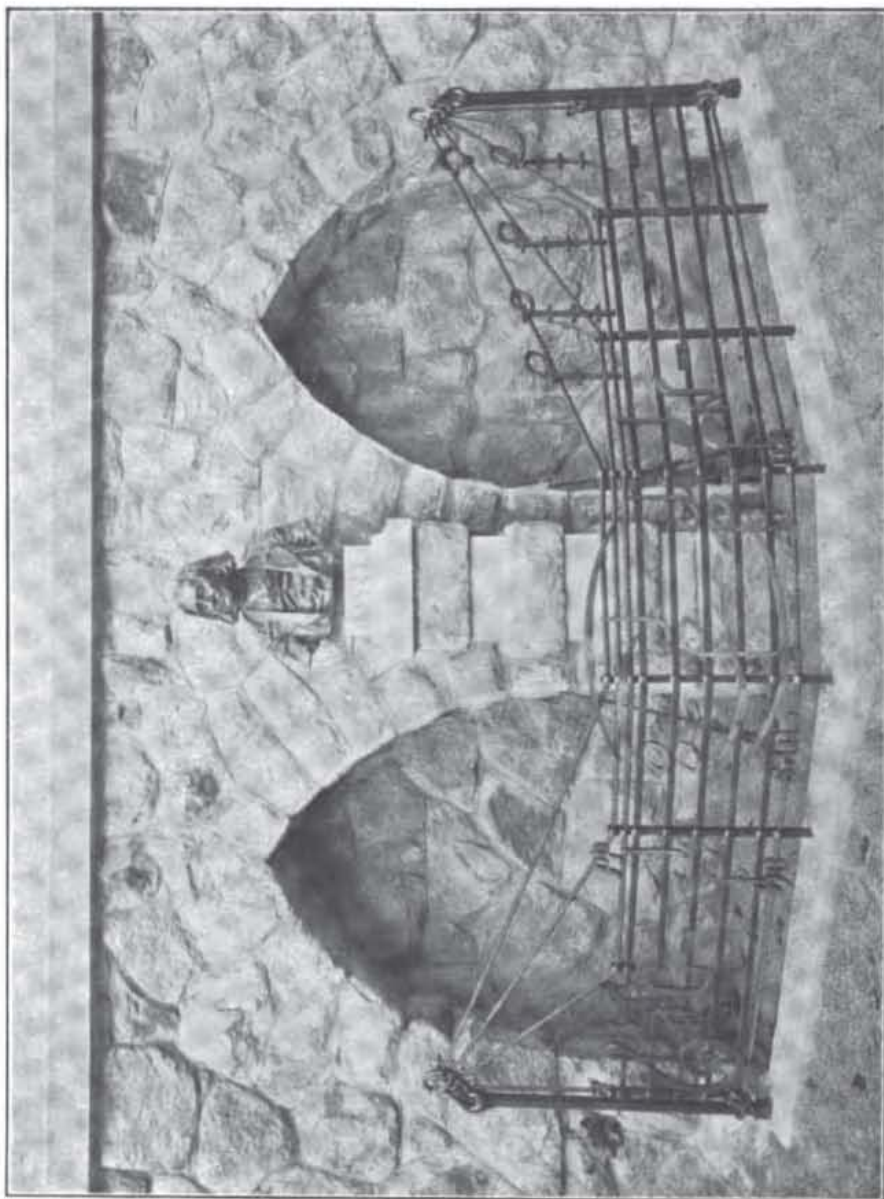
Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



LOUIS SPOHR
Nach dem Gemälde von F. Schimon





Kozles Ede, Preßburg, phot.

DAS LISZT-DENKMAL IN PRESSBURG



XI

22



W. Fechner, Berlin, phot.

HEINRICH URBAN
✱ 27. August 1837





G. Zarniko, Hildesheim, phot.

HANS SOMMER
✱ 20. Juli 1837
(Aufnahme vom Juni 1912)



XI

22



Im Alter von 21 Jahren



Im Alter von 33 Jahren

HANS SOMMER
✱ 20. Juli 1837





CLAUDE DEBUSSY
Gemälde von Jacques Blanche



XI

22

DIE MUSIK



HEFT 23: SCHUBERT-HEFT No. 3

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
11. JAHRG. 1919 SEPTEMBER

Franz Schubert, ein geringerer Artist, als die anderen großen Musiker, hatte doch von allen den größten Erbreichtum an Musik. Er verschwendete ihn mit voller Hand und aus gutigem Herzen: so daß die Musiker noch ein paar Jahrhunderte an seinen Gedanken und Einfällen zu zehren haben werden. In seinen Werken haben wir einen Schatz von unverbrauchten Erfindungen; andere werden ihre Größe im Verbrauchen haben. Dürfte man Beethoven den idealen Zuhörer eines Spielmannes nennen, so hätte Schubert darauf ein Anrecht, selber der ideale Spielmann zu heißen.

Friedrich Nietzsche

INHALT DES 1. SEPTEMBER-HEFTES

WALTER DAHMS: Schlußkapitel der neuen Schubert-Biographie. I.

ULRIK BRENDEL: Schubert in Dichtung und Malerei

OTTO ERICH DEUTSCH: Fünf unbekannte Ecossaisen von Schubert

DR. ERNST DECSEY: Aus Josef Hüttenbrenners Schubert-Nachlaß

REVUE DER REVUEEN: Aus Tageszeitungen (Fortsetzung)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
F. A. Geißler, Rudolf Cahn-Speyer, Hjalmar Arlberg, Arno Nadel, Ernst Rychnovsky, Jenö Kerntler, Hanns Reiß, Emil Thilo, Wilhelm Altmann

KRITIK (Oper und Konzert): Frankfurt a. M., Gothenburg, Mézières, München, Philadelphia, Zoppot

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Schubert, Lithographie von Kriehuber; Schubert, Lithographie von R. Hoffmann; Ein Schubert-Abend bei Spaun, Ölgemälde von Hans Temple; Ein Schubert-Abend bei Spaun, Sepiazeichnung von Moritz v. Schwind; Ein Schubert-Abend in einem Wiener Bürgerhaus, Gemälde von Julius Schmid; Ein Schubert-Abend in Wien, unvollendetes Gemälde von Moritz v. Schwind; Drei Bruchstücke aus der Lachner-Rolle von Moritz v. Schwind; Franz Lachner, Ölgemälde von Moritz v. Schwind; Faksimiles: Brief von Graf Dietrichstein an Joh. N. Vogl; Schreiben von Holbein an Josef Hüttenbrenner; Johann Mayrhofer's Bericht über Schuberts „Zauberharfe“; Eine Rechnung Hüttenbrenners für Schubert

MUSIKBEILAGE: Fünf unbekannte Ecossaisen von Franz Schubert

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

DAS SCHLUSSKAPITEL¹⁾ DER NEUEN SCHUBERT-BIOGRAPHIE VON WALTER DAHMS IN CHARLOTTENBURG

Von der Krisis, die ihn zur Zeit der „Winterreise“ bedrohte, hatte sich Schubert gänzlich erholt. Der gewaltige Auftrieb seines Schaffens zeitigte eine Fülle von Werken, die, selbst mit Schubertschem Maßstab gemessen, unbegreiflich ist. So eruptiv war der Drang, so ungestüm der Geist, daß er alles andere und sich darüber vergaß. Selbst auf dem Sterbelager ließ ihm das Werk nicht Ruhe. Er fühlte noch so viel ungesungene Lieder in sich, und doch war seine Zeit erfüllt. Bei ihm, wie bei den anderen, die nach unserem Glauben der Tod allzufrüh mit sich nahm: Raffael, Mozart, Kleist. Wir beklagen die Hoffnungen, ohne an ihre Erfüllung zu denken. Wir unterschätzen die verschwiegenen Kräfte des Leidensstroms, der ihr Lebensschifflein trug, und ahnen nicht die Fiebergluten, die sie anpeitschten, dem kurzen Dasein Unerhörtes, Ewigwährendes abzurufen. Ein verborgener Zug geht durch ihr Werk, der uns verrät, daß sie von ihrem nahen Ende wußten, ein heiliger Ernst, eine tiefe Melancholie, die ihre Heiterkeit seltsam still macht, dämpft und verklärt. „Kennen Sie eine lustige Musik? — Ich nicht,“ antwortete Schubert einmal jemandem, dem irgendeine Musik „zu traurig“ war. Wenn wir Schuberts Werk überschauen, so finden wir nur in ganz selbstvergessenen Momenten „lustige“ Musik, und selbst über der lustigsten liegt es noch dann und wann wie ein leiser Schleier. Der liebste und echtste Schubert ist uns der Erfinder jener Melodien, an denen seine heimlichen Tränen und Seufzer hängen, oft kaum fühlbar, aber doch vorhanden. Todesschatten ruhen über dem Werk der Frühverstorbenen. Sie ringen der Kunst schon in jungen Jahren die zärtlichsten und furchtbarsten Geheimnisse ab. Und wenn ihre Zeit vollbracht ist, wenn des Leidens genug geschehen und sie erlöst werden vor dem Altern, dann klagt eine törichte Menschheit das Schicksal an um der schönen verlorenen Hoffnungen.

Die Natur stattete sie mit Gaben aus, daß sie alles schon bis ins Tiefste erfassen konnten, wenn andere kaum erst die Oberfläche durchdrungen haben. Ihre Feinnervigkeit ist wie ein Senkblei, vor dem es

¹⁾ Mit Erlaubnis der Verlagsanstalt Schuster & Loeffler und im Einverständnis mit dem Autor bieten wir hiermit das letzte Kapitel der neuen großen Schubert-Biographie von Walter Dahms dar. Sie wird in einigen Tagen erscheinen. Der Abdruck folgt dem Original ohne Auslassungen, aber auch ohne Hinweise auf frühere Kapitel; wir wollen den ruhigen Lauf dieser Erzählung nicht durch Anmerkungen usw. störend unterbrechen. Auch die Bild-Beilagen dieses Heftes sind demselben Werk entnommen.

Red.

keine Untiefen gibt. Vor ihren Augen liegen die letzten Geheimnisse offen da. Diesen überirdischen Blick nennen die Menschen Hellsehen oder so. Auch die Zeitgenossen Schuberts fanden für das Unbegreifliche seines Schaffens keine bessere Erklärung. „Beym Komponiren kam mir Schubert wie ein Somnambulus vor. Die Augen leuchteten dabei hervorstehend wie ein Glas.“ So Josef Hüttenbrenner. Wenn wir solchem Wort Glauben schenken und von diesem Schwinkel aus das Schaffen des Genius betrachten, brauchen wir darum noch nicht die künstlerische „Arbeit“, das mühsame Ringen um Gestaltung zu unterschätzen, das keinem erspart bleibt, der nach Vollendung strebt. Nur erkennen wir, daß er unter anderen Geboten stand, und versöhnen uns mit dem Gedanken, ihn früh verloren zu haben. Denn wir wissen nun, daß das, was ihm möglich war, zur Tat geworden ist, daß er den ihm erreichbaren Gipfel erklommen hat und daß das Geschehene notwendig war.

In der Gewalt der künstlerischen Inspiration, im Fieber des Schaffens scheint Schubert das Traurige seiner äußeren Lage gar nicht zum Bewußtsein gekommen zu sein. Er lebte zufrieden in seinem geliebten Wien, das schon einmal die herrlichste aller bürgerlich-satten Genugtuungen hatte auskosten dürfen, nämlich ein Genie verhungern zu lassen, das sich in seinem inneren Reichtum über die Erbärmlichkeiten des Daseins hinweggesetzt hatte. Mozarts Schicksal sollte auch der in den Augen der Gutsituierten, der Erbpächter der Moral und — des Geldsacks „versoffene und verkommene Schulmeister und Musikant“ teilen. Ja, Schubert war so arm, wie es nur noch von Jesus dem Nazarener erzählt wird: auch er hätte oft nicht einmal einen Platz gehabt, wo er sein Haupt betten konnte, wenn ihm nicht hilfreiche Menschen eine Ruhestatt geboten hätten. Wie so mancher Große fand er ein kleines Geschlecht. Soll man ihm und seinen unzertrennlichen Weggenossen Bauernfeld und Schwind bei Betrachtung ihres armen Künstlerlebens in hochmütigem Pharisäerstolz nachtragen, daß, wenn der Zufall einmal für ein paar Tage Wohlhabenheit in ihre Behausung zauberte, diese auch gehörig ausgekostet wurde? Was blieb ihnen anderes übrig, als ihre Sache auf die Laune des Glücks zu stellen, das da spricht: heute rot, morgen tot. Die Beständigkeit hatte ja so wenig für sie übrig. Seit dem Verkauf der Walter Scottschen Gesänge an Artaria und der Ehrengabe des Musikvereins hatte Schubert keine nennenswerte größere Einnahme mehr erzielt. Es fehlte nicht nur an Geld, im Winter oft auch an Holz. Das Mittagsmahl mußte dann und wann überschlagen werden. Einmal saß Bauernfeld mit Schubert schon am frühen Nachmittag im Bognerschen Kaffeehaus, wo sie Stammgäste waren. Sie tranken „auf Puff“ ihren Kaffee, aßen jeder an sechs Kipfeln dazu und wunderten sich gegenseitig über den regen Appetit so kurz nach der Mittagszeit. Endlich rückte Schubert mit der Sprache heraus: „Das macht, ich habe eigentlich

noch nichts gegessen.“ Bauernfeld konnte von sich nur dasselbe sagen. Meist vertraute dieser seine Lage dem Tagebuch an: „Äpfel und Bretzen als Nachtmahl. Ein Glück, daß einem Niemand ins Innere der Seele und des leeren Geldbeutels schauen kann,“ heißt es einmal im Februar 1827. Dann und wann steckte Schuberts Mutter ihrem Franzl eine Kleinigkeit zu. Sie erhielt von ihrem Mann den Erlös der Schreibhefte, die er in der Schule verkaufte, als Nadelgeld und verwahrte das Geld im Wäscheschrank in einem Strumpf. Wenn der Dreißjährige dann des Sonntags zum Besuch kam, schmeichelte er ihr den Schlüssel ab: „Nun, Frau Mutter, lassen Sie mich ein wenig nachsehen, vielleicht finden sich in Ihren Strümpfen ein paar Zwanziger, die Sie mir schenken könnten, damit ich mir heute einen guten Nachmittag antun kann.“ Und meistens wurde sein Suchen belohnt. Mit den Kleidern stand es auch oft schlecht. Eines Morgens wollte Schwind den Freund zum Spaziergehen abholen. Vergebens suchte Schubert ein paar unzerrissene Socken; alle waren mehr oder weniger defekt. „Schwind, jetzt glaube ich wirklich, es werden keine ganzen mehr gestrickt,“ sagte er mit dem ernstesten Gesicht. Aber solche Kleinigkeiten wurden schnell vergessen. Da gab es so herrliche, warme Sommernächte, in denen man gar nicht nach Hause finden konnte. Bis gegen Morgen strichen die drei Getreuen herum. Lassen wir Bauernfeld das Wort: „Wir begleiteten uns gegenseitig nach Hause. Da man aber nicht imstande war, sich zu trennen, so wurde nicht selten bei diesem oder jenem gemeinschaftlich übernachtet. Mit der Bequemlichkeit nahmen wir's dabei nicht sonderlich genau. Freund Moriz warf sich wohl gelegentlich, bloß in eine lederne Decke gehüllt, auf den nackten Fußboden. In der Frage des Eigentums war die gütergemeine Anschauungsweise vorherrschend; Hüte, Stiefel, Halsbinden, auch Röcke und sonst eine Gattung, wenn sie sich nur beiläufig anpassen ließen, waren Gemeingut, gingen aber nach und nach durch vielfältigen Gebrauch, wodurch immer eine gewisse Vorliebe für den Gegenstand entsteht, in unbestrittenen Eigenbesitz über. Nun traf sich's aber zeitweilig, daß zwei kein Geld hatten und der Dritte gar keins! Natürlich, daß Schubert unter uns dreien die Rolle des Krösus spielte und ab und zu in Silber schwamm, wenn er etwa ein paar Lieder an den Mann gebracht hatte, oder gar einen ganzen Kranz, wie die Gesänge aus Walter Scott, wofür ihm Artaria 500 Gulden W. W. bezahlte . . . Die erste Zeit wurde flott gelebt und bewirtet, auch nach rechts und links gespendet, dann war wieder Schmalhans Küchenmeister! Kurz, es wechselte Ebbe und Flut.“

Trotzdem Schubert von der Dürftigkeit lebte, vergaß er nicht, für andere zu sorgen, wenn es irgend in seinen Kräften stand. Ein Brief aus dem Anfang des Jahres 1828 an den „Güterbesitzer Anselm Hüttenbrenner in Grätz“ zeigt, daß er seiner Angehörigen gedachte:

Wien, den 18. Jänner 1828.

Mein lieber alter Hüttenbrenner!!!

Du wirst Dich wundern, daß ich einmahl schreibe? Ich auch. Aber wenn ich schon schreibe, so habe ich ein Interesse dabey. Höre also: Bei Euch in Grätz ist eine Zeichnungslehrerstelle erledigt, und der Concurs ausgeschrieben. Mein Bruder Carl, den Du vielleicht auch kennst, wünscht diese Stelle zu erhalten. Er ist sehr geschickt, sowohl als Landschaftsmahler wie auch als Zeichner. Wenn Du nun etwas in dieser Sache für ihn thun könntest, so würdest Du mich unendlich verbinden. Du bist ein mächtiger Mann in Grätz, kennst vielleicht Jemanden beim Gubernium oder sonst Jemanden, der eine Stimme hat. Mein Bruder ist verheirathet, und hat Familie, und es wäre ihm also sehr willkommen, eine sichere Anstellung zu erlangen. Ich hoffe, daß es Dir sehr gut geht, sowie Deiner lieben Familie und Deinen Brüdern. Grüße mir Alles aufs Herzlichste ... Hast Du nichts Neues gemacht? A propos, warum erscheinen denn die 2 Lieder bei Greiner [Kienreich] oder wie er heißt, nicht? Was ist denn das? Sapperment hinein!!! Ich wiederhole meine obige Bitte und denke nur, was Du meinem Bruder thust, thust Du mir.

In Erwartung einer angenehmen Nachricht verbleibe ich

Dein treuer Freund

bis in den Tod

Franz Schubert.

Trotz Schuberts Bitte und obwohl sich Jenger in wärmster Weise bei dem einflußreichen Dr. Pachler dafür verwendete, erhielt Karl Schubert die Stelle nicht.

Es wurde Schubert immer klarer, daß seinen wirtschaftlichen Nöten nur eine Radikalkur helfen konnte. Er hatte genug kostbare, ungehobene Schätze im Kasten liegen. Das Publikum mußte gewonnen werden, um die Verleger willfähriger zu machen. Das konnte nur durch ein eigenes Konzert geschehen. Zwar hatte er schon 1824 geäußert, er wolle nach Beethovenschem Muster im künftigen Jahr ein Konzert veranstalten. Aber das „künftige“ Jahr verstrich und man schrieb mittlerweile schon 1828. Die Freunde hatten Schubert erst gehörig zuzusetzen, ehe er Ernst machte. Bauernfeld, der spiritus rector, plaudert darüber: „So erinnere ich mich des Sommers 1827, als ich mir in dem neuen Kreisamtsdienst so wohl gefiel, zugleich Aussicht hatte, mit nächstem nach langem Harren endlich auf die geheiligten Bretter des Hofburgtheaters zu gelangen. Auf einem Spaziergange erzählte ich dem Freunde frohen Mutes von meinen Hoffnungen und Plänen. „Mit dir gehts vorwärts!“ sagte er in sich gekehrt,

„ich sehe dich schon als Hofrat und als berühmten Lustspieldichter! Aber ich! Was wird mit mir armen Musikanten? Ich werde wohl im Alter wie Goethes Harfner an die Türen schleichen und um Brot betteln müssen!“ Ich sah den schwarzsehenden Freund groß an: „Du bist zwar ein Genie,“ versetzte ich ihm lustiger als mir zu Mute war, „aber auch ein Narr! Du zweifelst an dir! Bist du gescheidt? Wer dein Talent hat, so dasteht wie du, dem ist die Hauptsache zuteil geworden. Alle Nebendinge finden sich. Was aus uns wird, weiß ich nicht, aber du bist, was du bist, und wenn Freund Moriz dir einst nach und nach nahe kommt, so wirds mich freuen. Sie haben dir unlängst wieder eine Kapellmeisterstelle abgeschlagen, dir einen Dilettanten vorgezogen, ich weiß; aber was weiter? Beim Lichte besehen taugst du gar nicht und bist viel zu gut für eine solche Dienstbarkeit und musikalische Robot. Willst du meinen Rat? Dein Name klingt in aller Munde und jedes deiner Lieder ist ein Ereignis; du hast die prächtigsten Streichquartette und Trios verfaßt, der Symphonien nicht zu denken! Deine Freunde sind davon entzückt, aber kein Kunsthändler will sie vorderhand kaufen, und die Öffentlichkeit hat noch keine Ahnung von der Schönheit und Anmut, die in diesen Werken schlummern. So nimm dir einen Anlauf, bezwinde deine Trägheit, gib im nächsten Winter ein Konzert, nur von deinen Sachen natürlich. Vogl wird dir mit Vergnügen beistehen, Bocklet, Böhm und Linke werden sichs zur Ehre schätzen, einem Meister, wie dir, mit ihrer Kunstfertigkeit zu dienen. Die Besucher werden sich um die Eintrittskarten reißen, und wenn du nicht mit einem Schlage ein Krösus wirst, so genügt doch ein einziger Abend, um dich fürs ganze Jahr zu decken. So ein Abend läßt sich alle Jahre wiederholen, und wenn die Neuigkeiten Aufsehen machen, wie ich gar nicht zweifle, so kannst du deine Diabellis, Artarias und Haslingers mit ihrer schäbigen Bezahlung bis ins Unermeßliche hinauftreiben! Ein Konzert also, folge meinem Rat! Ein Konzert.“

Die Beweisgründe seines Freundes leuchteten Schubert schon ein. „Wenn ich die Kerls nur nicht bitten müßte,“ war sein einziger Einwand. Aber auch dieses Bedenken ward bald überwunden, und Anfang 1828 wurden die Vorbereitungen ernstlich in die Hand genommen. Das Konzert sollte am 21. März im Saal des österreichischen Musikvereins unter der Tuchlauben „Zum roten Igel“ abends um 7 Uhr stattfinden. Es mußte aber noch um einige Tage verschoben werden; so fiel durch einen Zufall das denkwürdige Ereignis, Schuberts einziges Konzert, auf den 26. März, den Tag, an dem sich Beethovens Tod zum erstenmal jährte. Mit der ganzen köstlichen Umständlichkeit und Grandezza der Biedermeierzeit war der Konzertzettel abgefaßt:

zu dem Privat-Concert, welches Franz Schubert am 26. März Abends 7 Uhr im Locale des österreich. Musikvereins unter den Tuchlauben No. 558 zu geben die Ehre haben wird.

1. Erster Satz eines neuen Streichquartetts, vorgetragen von den Herren Böhme, Holz, Weiss und Linke.
2. a) Der Kreuzzug von Leitner.
b) Die Sterne von demselben.
c) Der Wanderer an den Mond
von Seidl.
d) Fragment aus dem Aeschylus. } Gesänge mit Begleitung des Piano-
forte, vorgetragen von Herrn Vogl,
k. k. pensionirter Hofopernsänger.
3. Ständchen von Grillparzer für Sopran-Solo und Chor, vorgetragen von Fräulein Josefine Fröhlich und den Schülerinnen des Conservatoriums.
4. Neues Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, vorgetragen von den Herren Bocklet, Böhme und Linke.
5. Auf dem Strome von Rellstab, Gesang mit Begleitung des Horns und Pianoforte, vorgetragen von dem Herrn Tietze und Lewy dem Jüngeren.
6. Die Allmacht von Ladislaus Pyrker, Gesang mit Begleitung des Pianoforte, vorgetragen von Herrn Vogl.
7. Schlachtgesang von Klopstock für Männerstimmen.

Schubert hatte sein Konzert nicht wie meist üblich in der Wiener Zeitung angekündigt, sondern nur die gebräuchlichen Anschlagzettel verwendet. Der Saal war überfüllt, der Erfolg glänzend, alle Erwartungen übertroffen und Schubert in so glücklicher Stimmung, daß er an eine baldige Wiederholung dachte. Bauernfeld schrieb in sein Tagebuch: „Ungeheurer Beifall, gute Einnahme,“ und erzählte später: „Der Saal war vollgestopft, jedes einzelne Stück wurde mit Beifall überschüttet, der Tondichter unzähligemal hervorgerufen. Das Konzert warf einen Reinertrag von beinahe 800 Gulden ab, was damals für eine Summe galt. Die Hauptsache aber: Schubert hatte sein Publikum gefunden und war mit dem frischesten Mut erfüllt.“ Die Kritik schwieg Schuberts Konzert tot. Das bequemste, auch heute noch wirksamste Mittel, um Künstler, die außerhalb der Modeströmung stehen, zu schädigen. Nur der Wiener Korrespondent der Berliner Musikzeitung raffte sich zu der hämischen Glosse auf: „Die zahlreich versammelten Freunde und Gönner ließen es an rauschendem Beifall nicht fehlen.“ Von den Werken erwähnte er nichts.

Der schöne Erfolg des Konzerts war nicht der einzige Lichtstrahl, der in dieses Jahr fiel. Es schien, als wollte das Glück ein ganzes Füllhorn über das erstaunte Meisterlein ausschütten. Drei deutsche Verleger meldeten sich ungerufen. Zuerst Probst aus Leipzig, dem vor zwei Jahren Schubert zu teuer gewesen war. 1827 hatte er Wien besucht und dabei „das Vergnügen gehabt“, die „persönliche Bekanntschaft“ des Komponisten zu machen, und von ihm das Versprechen auf neue Werke für seinen Verlag erhalten. Probst hatte wohl erfahren, daß die Wiener Verleger bei den Spotthonoraren mit Schuberts Kompositionen gute Geschäfte machten. Er schrieb nun am 9. Februar 1828, es habe ihm leid getan, daß durch die Verschiedenheit der Ansichten (in Geldsachen) Schuberts „schätzbare Annäherung“ zur Herausgabe von Werken in seinem Verlag ohne Erfolg geblieben seien. Er lobte vier Werke, in denen die Gedanken „immer klarer, seelenvoller“ wiedergegeben werden, und verlangte „etwas Gelungenes“, Lieder, Gesänge, Romanzen oder vierhändige Stücke, die „nicht zu schwer aufzufassen sind“. Schubert möge ihn „nach einem billigen Maßstab behandeln“, und die für ihn bestimmten Werke nicht vorerst den Wiener Verlegern mitteilen, sondern solche Geschäfts-sachen „zwischen ihnen auch unter ihnen lassen. Ich bin überzeugt, daß es gelingen wird, Ihren Namen tüchtig im übrigen Deutschland und dem Norden auszubreiten, wozu ich bei solchen Talenten gerne die Hand biete“. Schubert antwortete ihm am 10. April und schickte vier Wochen später das Trio op. 100 nach Leipzig ab. Probst nahm es „auf Schuberts Wort“, noch bevor er es gesehen hatte, und zahlte schon am 15. April dafür 21 Gulden C. M., wovon Schubert noch die Kosten für die Abschrift zu begleichen hatte. „Es kann binnen sechs Wochen ungefähr fertig sein und meine Meinung über dasselbe werde ich Ihnen später mitzuteilen die Ehre haben.“ Er wünschte noch, weil „ein Trio meist nur ein Ehrenartikel und selten etwas dabei zu verdienen ist, einige ausgewählte Kleinigkeiten für Gesang oder für Klavier zu vier Händen“. Aber der Stich zog sich in die Länge. Am 1. August mußte Schubert mahnen:

Das Opus des Trios ist 100. Ich ersuche, dass die Auflage fehlerlos sei und sehe derselben mit Sehnsucht entgegen. Dedicirt wird dieses Werk Niemanden, ausser jenen, die Gefallen daran finden. Diess die einträglichste Dedication.

Erst im Oktober meldete ihm Probst, daß das fertige Trio auf dem Weg nach Wien sei. So war endlich ein Werk Schuberts in Deutschland erschienen, und zwar ein in jeder Beziehung wirklicher „Ehrenartikel“.

Als zweiter Verleger klopfte am 8. Februar Bernhard Schott aus Mainz an. Er hätte schon früher bei Schubert angefragt, wenn er nicht „durch sehr starke Werke von dem seligen Beethoven“ aufgehalten worden wäre. „Euer Wohlgeboren sind uns bereits durch Ihre vortrefflich ge-

arbeiteten Musikstücke seit mehreren Jahren bekannt“, lockte er. Schubert antwortete am 21. Februar:

Ich fühle mich durch Ihr Schreiben vom 8. Februar sehr geehrt, und trete mit Vergnügen mit einer so soliden Kunsthandlung, welche ganz geeignet ist, meine Werke im Ausland mehr zu verbreiten, in nähere Verbindung. — Vorräthige Compositionen besitze ich folgende: a) Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, welches mit vielem Beyfall hier producirt wurde. b) Zwei Streichquartetten (G-dur und d-moll). c) Vier Impromptus für Pianoforte allein, welches jedes einzeln oder alle vier zusammen erscheinen können. d) Fantaisie für Pianoforte zu 4 Hände, der Comtesse Caroline Esterhazy dedicirt. e) Gesänge für eine Stimme mit Begleit. des Piano, Gedichte von Schiller, Göthe, Klopstock etc. etc. und Seidl, Schober, Leitner, Schulze etc. etc. g) Vierstimmige Chöre für Männerstimmen wie auch für Weiberstimmen mit Begleitung des Piano, zwey davon mit einer Solo-Stimme, Gedichte von Grillparzer und Seidl. h) Ein fünfstimmiger Gesang, für Männerst. Gedicht von Schober. i) Schlachtgesang von Klopstock, Doppel-Chor für 8 Männerstimmen. k) Komisches Terzett, Der Hochzeitsbraten von Schober, für Sopran, Tenor und Bass, welches mit Beyfall aufgeführt wurde. — Dies das Verzeichnis meiner fertigen Compositionen ausser 3 Opern, einer Messe und einer Symfonie. Diese letztere Comp. zeige ich nur darum an, damit Sie mit meinem Streben nach dem Höchsten in der Kunst bekannt sind. — Wenn Sie nun von obigem Verzeichnis etwas für Ihren Verlag wünschen, so überlasse ich Ihnen solches gegen billiges Honorar mit Vergnügen.

Befremdlich mutet der Passus von den drei Opern, einer Messe und einer Symphonie an. Jedenfalls wollte Schubert den Verleger nicht gleich mit der Wahrheit, 15 Opern und Fragmente, 5 Messen und 7 Symphonieen, erschrecken. Die Verlagshandlung entschloß sich zunächst für acht Werke: das Klaviertrio, vier Improptus, Männerchöre und das humoristische Terzett. Wie Schott am 29. Februar mittheilte, sollten diese Werke „nach und nach so bald als möglich“ gestochen werden. Natürlich vergaß man nicht die Mahnung um ein „möglichst billiges Honorar“ und die Bemerkung, daß jedes Werk erst nach der Drucklegung honoriert würde. Darauf erwiderte Schubert am 10. April:

Das Arrangement und die Abhaltung meines Concerts, in welchem sämmtliche Musikstücke von meiner Composition waren, hielten mich so lange ab, Ihren Brief zu beantworten. Ich habe indess Abschriften von dem verlangten Trio (welches in meinem Concert bey gedrängt vollem Saale mit außerordentlichem Beyfall aufgenommen wurde, so dass ich zur Wiederholung des Concerts aufgefordert werde) von den Impromptus und dem 5stimmigen Männergesang machen lassen, und

wenn Ihnen obiges Trio 100 fl. Conv. Münze, die 2 übrigen Werke zu 60 fl. Münze genehm sind, so kann ich selbe gleich abschicken. Nur würde ich um möglichst balde Herausgabe bitten.

Die Preise waren dem Verlag aber zu hoch. Schott erbat sich deshalb „vor der Hand“ nur die Impromptus und den fünfstimmigen Männerchor für 60 Gulden. Das wird Schubert mit Recht gereizt haben. Aber er schickte doch das Verlangte am 23. Mai ab:

Hiemit überschicke ich Ihnen die 2 gewünschten Compositionen, jede zu dem Preis von 60 fl. Münze. Ich ersuche Sie um möglichst baldige Herausgabe derselben, und wünsche dass Sie gute Geschäfte damit machen, wie ich wohl hoffen darf, indem hier beyde Comp. sehr beyfällig aufgenommen worden sind. In Erwartung des zugesicherten Honorars verharre ich

Mit Achtung
Franz Schubert.

N. B. Auch bitte ich um 6 Exemplare von jedem Werk.

Als Schott darauf nichts mehr von sich hören ließ, fragte Schubert am 2. Oktober bei ihm an, um sich nach dem Schicksal seiner Compositionen zu erkundigen:

Da es schon so lange ist, dass ich von Ihnen kein Schreiben erhielt, und ich sehr zu wissen wünsche, ob Sie die von mir überschickten Compositionen, nämlich 4 Impromptus und den 5stimmigen Männergesang, welche ich Ihnen durch Haslinger sendete, richtig erhalten haben, so ersuche ich Sie um eine gefällige Nachricht hierüber. Auch wünschte ich besonders, dass selbe Comp. sobald als möglich erschienen. Das Opus der Impromptus ist 101; und des Quintetts: 102.

Wieder kam das trübe Ende: Am 30. Oktober schickte Schott die Impromptus zurück; „für Kleinigkeiten seien sie zu schwer und würden deshalb in Frankreich keinen Eingang finden.“ Aber er tröstete. „Die Unbrauchbarkeit für Frankreich war uns recht verdrüsslich“; wenn er aber gelegentlich „etwas minder schweres und doch brillantes, auch in einer leichteren Tonart“ hätte, möge er es nur senden. Vorläufig behielt Schott nur das Männerquintett. „Dieses kleine Werk“ war ihm aber für den angesetzten Preis zu teuer; denn „im Ganzen gibt es auf der Klavierstimme nur sechs gedruckte Seiten.“ Er bot Schubert 30 Gulden dafür und legte ihm gleich die Anweisung bei. Schubert lag schon auf dem Sterbelager und konnte von der Schottschen Großmut keinen Gebrauch mehr machen. So zeitigte auch diese im Anfang so großspurige Verlegeraktion nur ein bescheidenes Resultat. Über unbequeme Tonarten und zu schwierige Spielart klagten die Verleger von jeher. Schubert äußerte darüber einmal zu Spaun: „Ich kann nicht anders schreiben, und wer meine Arbeiten

nicht spielen kann, soll es bleiben lassen, und wem die Tonart nicht gleichgiltig ist, der ist ohnehin gar nicht musikalisch.“ Die Anfrage eines dritten deutschen Verlegers, Brüggemann in Halberstadt, der von Schubert leichte Beiträge für ein Sammelwerk wünschte, brachte keinen Ertrag. Schubert sagte zwar zu, aber er schickte nichts.

Die 800 Gulden Konzerteinnahme reichten nur knappe Zeit. Da wurden nach rechts und links ein paar Schulden gezahlt. Auch hatte Schubert einen besonders dringenden Wunsch zu befriedigen, den man einem Musiker nicht verargen darf: er kaufte sich nämlich ein Klavier von dem Hofklavierbauer Konrad Graf. Bisher hatte er nicht einmal die Miete für ein Instrument erschwingen können. Dieser Luxus riß natürlich eine klaffende Wunde in das stolze Vermögen. Schließlich wollte er sich für die zahlreichen Entbehrungen auch einmal gehörig entschädigen: Drei Tage nach seinem Konzert gab der „Ritter Nikolaus Paganini, Professor der Tonkunst“ im großen Redoutensaal ein Konzert und mit immer steigendem Erfolg noch neun weitere. Nach dem achten hatte er schon über 20000 Gulden verdient. Nur ein Konzert mußte er verlegen, weil im Tiergarten zu Schönbrunn zum erstenmal eine Giraffe zu sehen war, was ganz Wien auf die Beine brachte. Denn eine Giraffe ging den Wienern doch noch über Paganini. Natürlich mußten auch die Freunde den Teufelsgeiger hören. Lassen wir Bauernfeld erzählen: „Einer solchen Flutzeit (in Schuberts Kasse) verdanke ichs, daß ich Paganini gehört. Die fünf Gulden, die dieser Konzert-Korsar verlangte, waren mir unerschwinglich; daß ihn Schubert hören mußte, verstand sich von selbst, aber er wollte ihn durchaus nicht wieder hören ohne mich; er ward ernstlich böse, als ich mich weigerte, die Karte von ihm anzunehmen. ‚Dummes Zeug,‘ rief er aus, ‚ich hab ihn schon einmal gehört und mich geärgert, daß du nicht dabei warst! Ich sage dir, so ein Kerl kommt nicht wieder! Und ich hab jetzt Geld wie Häkerling; komm also. Damit zog er mich fort. — Wir hörten den infernalisch-himmlischen Geiger und waren nicht minder entzückt von seinem wunderbaren Adagio, als höchlich erstaunt über seine sonstigen Teufelskünste, auch nicht wenig humoristisch erbaut durch die unglaublichen Kratzfüße der dämonischen Gestalt, die einer an Drähten gezogenen mageren, schwarzen Puppe glich.“

Nur Schwind kümmerte sich nicht um den Paganinismus. Er trug sich damals gerade mit Heiratsgedanken. Bauernfelds köstliche Tagebuch-Sarkasmen verraten uns: „Schwind hat um die Netti (Hönig) geworben und zwar im zerrissenen Frack. Die Sippschaft des Mädchens wurde zusammengetrommelt, ein kleines Heer von Muhmen und Basen, Oheims und Vettern, alten Hofräten und dergleichen, kurz eine Kaffee- und Whist-, nebenbei Brautgesellschaft. Freund Moritz wollte erst gar nicht dabei erscheinen, oder im Malerrock, da ihm der schwarze Frack fehlte, mit welchem ihm

zuletzt einer der Freunde aushalf; dann dachte er daran, gleich in der ersten Viertelstunde wieder auszureißen; die Braut hatte alle Not, ihn bis zehn festzuhalten. Ich hatte den glücklichen Bräutigam mit Schubert im Kaffeehaus erwartet. Er trat ganz verstört ein und schilderte uns die philisterhafte Gesellschaft mit einer Art verzweifelter Witzelei. Schubert kam aus seinem gemütlichen Kichern nicht heraus.“ Schwind sollte im Herbst 1828 noch einmal nach München und sich dort vielleicht mit Beihilfe von Peter Cornelius eine Existenz zu gründen suchen. Er blieb über Jahr und Tag weg. „Die rechte Stellung wollte sich nicht finden, die Sippschaft schüttelte die Hofratsköpfe.“ Die Heirat zerschlug sich, trotzdem Schwind Netti Hönig ehrlich geliebt hat. Er war seiner Braut nicht fromm genug, und deshalb „wurde er toll und brach ab“.

All diese kleinen und an sich unbedeutenden Geschehnisse erhalten ihre Weihe und ihren Wert dadurch, daß sie den Pfad eines Großen streiften. Sein Künstlerleben kam dadurch nicht aus dem Gleise; die Fahrtrichtung wurde nicht beeinflußt. Hinter dem sichtbaren Spiel trieben die tieferen Gewalten ihr Wesen, wirkte der schaffende Geist, der diese Trivialitäten belächelte. Und dieser Geist Schuberts erhob sich in immer wolkenlosere Höhen. Mit derselben jubelnden Vehemenz, mit der er einst jenes einzige Klavierwerk, die Wanderer-Phantasie, herausgeschleudert hatte, schuf er jetzt zwei andere gewaltige C-dur Tondichtungen, das Streichquintett und die große Symphonie. Abermals wurde er zum dionysischen Enthusiasten, zum ekstatischen Klangschwelger und Verkünder reinen Glücks.

Vornehmlich gegen diese beiden Werke ist der Vorwurf der „Länge“, der „himmlischen“ und „göttlichen“, erhoben worden. Selbst von großen Künstlern. „Gestern habe ich das Quintett von Schubert für zwei Violinen, Viola und zwei Celli durchgespielt. Vieles ist ganz wunderschön, von überquellender Empfindung und so eigenartig im Klang; und leider macht das Ganze wieder keinen befriedigenden Eindruck! Maßlos und ohne Gefühl für Schönheit in den Gegensätzen.“ Das schrieb Joseph Joachim. Später war das Quintett eines seiner Lieblingskompositionen, von dem nur in Superlativen gesprochen wurde. Joachims Beispiel gibt zu denken. Es zeigt klar, daß nur eingehendes, liebevolles Sichversenken in die Schönheiten zum vollen Verstehen führen kann. Dem unsensationellen, untheatralischen Schönheitssucher öffnen sich diese herrlichen Blüten von selbst, berauschend in Duft und Farbe. Auf die Gründe für die Ausdehnung mancher Schubertscher Sätze ist bei der h-moll Symphonie schon einmal hingewiesen worden. Es sind verschiedene. Zwei sagen es erschöpfend. Seine Themen sind meist so in sich abgeschlossen, so fertig und vielsagend, daß sie sich zur thematischen Arbeit im Sinn der Klassiker schwerlich eignen, daß ihr Verarbeiten daher notwendig in die Breite gehen muß. Sie spotten allen Versuchen musikalischer Dialektik. Ihre Struktur ver-

langt das Variieren, und lockt zu einem Nebeneinanderreihen von Bildern. An sich bedeutungslose Themen erhebt ein Beethoven durch die Kunst gedrungener Verarbeitung zur Riesenhöhe. Bei Schubert ist dies selten oder nie der Fall. Bei ihm herrscht ein anderer ästhetischer Grundsatz. Die seinem Schöpferwillen entrungene Vollkommenheit der Themen gestattet eher Figuration, als einen systematischen Entwicklungsprozeß. So vermißt der von außen Kommende oft das Band, das das Episodische ineinanderschweißt. Zu diesem aus dem inneren Reichtum des Schöpfers geborenen Überschwang gesellt sich ein anderes wichtiges Moment: sein Österreichertum. Er ist der erste Wiener Musiker, der reinen Dialekt spricht. Er ist Causeur und liebt das Wiederholen. Mit allen Fasern in seinem Wien wurzelnd, ist seine Kunst ebenso charmant wie bodenständig. Sie ist behaglich, wie die Leute waren. Sie hat etwas seltsam Schwebendes, das nur aus der südlichen Atmosphäre Wiens stammen konnte, die selbst dem grüblerischen Brahms zuweilen Flügel lieb. Sie atmet göttliche, leichtsinnige, tänzerische Heiterkeit. Sie war aus der Volksmusik und aus Tanzrhythmen geboren; ähnlich der der späteren Tschechen Dvořák und Smetana, die auch im Volksidiom sangen. Von seiner Art spinnen sich die Fäden weiter zu einem anderen Sohn der österreichischen Lande, zu Anton Bruckner, der auch ein Heimatkünstler war. Beide sind wesensverwandt, beide im besten Sinn unliterarische Musiker, die nicht von gedanklicher Berechnung angekränkt sind, zu deren Verständnis es keiner „Programme“ braucht. Ihre Genialität funkelt und sprüht, sie haben die überquellende Frische des Naturburschen und sind nicht tiefsinnig-überlegende, musikalisch-philosophierende Schöpfer. Sie schlagen dem Deutschen ein Schnippchen, dem stets feierlich und respektvoll zumute wird, wenn ihm der schaffende Künstler mit ästhetischen Gesetzestafeln entgegenkommt, oder wenn er bei dem Schöpfer von Kunstwerken ernste Grundsätze wittert. Die Wiener Musizierfreudigkeit ist das Schubert-Programm, und wir müssen erst den Geist der Schwere überwinden, um in die ätherischen Höhen zu gelangen, wo sein wundersamer Himmel blaut. Lassen wir Logik und Vernunft beiseite und vertrauen wir ganz unserer Phantasie. Warum immer das Schema? Warum immer Gesetzmäßigkeit in nur einem Sinn? Es gibt so viele Richtungen, die auf das eine Ziel: Schönheit und Erhabenheit steuern. Man schiebe einmal Vorurteile, die darum nicht wahrer werden, daß sie sich wie eine Krankheit von Geschlecht zu Geschlecht fortschleppen, zur Seite. Man gebe sich einmal ohne Rückhalt, ohne Bedenken, ohne Hintergedanken der Schönheit hin. Verstehen wir doch, daß es ein romantischer Geist war, der hier sang, einer, dem das Wandern Lebenszweck war; und beim Wandern draußen in Wald und Feld, über Rebenhügel und an Bächen entlang hat man langen Atem zum Singen. Man kann das Ende nicht finden, ehe man nicht alle Schönheit besungen

hat, die nur vor den Toren auf Schritt und Tritt sich offenbart und die dem Stubenhocker fremd bleibt. Kein Wunder, daß dem das Lied leicht zu lang wird. Hier sind Naturlaute; hier drängt alles zum Klang und will sich kundtun in seiner pausbäckigen Frische, phrasenlos und im nackten Glanz der Schönheit. Mit dem Seziermesser wird niemand in die Geheimnisse solcher Kunst dringen. Er kann wohl zerlegen und über das einzelne meditieren. Wer aber Poesie im Spiel der Töne sieht, wer mehr liebt als ein bloßes geradgewachsenes Gestell, der wird Schuberts Dialektmusik, und gerade die, deren „Länge“ Kunst-Philister und -Philosophen begähnen, in Grillparzers Sinn begreifen:

Hast du das Land vom Kahlenberge rings gesehn,
So wirst du mich und meine Kunst verstehn.

Das Streichquintett für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelli, op. 163, setzt unter die Reihe der Quartette den Schlußstrich. Nicht nur zeitlich, auch inhaltlich. Einzigartig wie das Werk ist auch sein Schicksal. 22 Jahre nach dem Entstehen erst wurde es entdeckt und der Mitwelt geschenkt. Der Klang ist zum leitenden Gedanken geworden, die Idee tritt in den Hintergrund. Blühende Diktion herrscht vom ersten bis zum letzten Takt. Suggestive, romantisch-helldunkle Klangwirkungen werden durch die beiden Violoncelli gewonnen. Mit einem langgehaltenen C-dur Akkord setzen die Instrumente ein, biegen über moll um und überlassen der ersten Violine ein hüpfendes Motiv. Etwas ungewohnt Aphoristisches liegt darin und in der Wiederholung dieser zehn Takte in anderer Färbung. Hohe und tiefe Klangregister werden gegeneinander ausgespielt. Immer energischer wird die Geste. Immer feuriger richtet sich das Getön auf und braust nun in gewaltigen Figuren daher, während die Violoncelli in der Tiefe schwer an dem langgezogenen melodischen Thema zu wälzen haben, um in die Höhe zu kommen. Endlich, nach einem breiten Orgelpunkt auf G, über dem das Spiel hin und her flutet, steht die Dominante fest. Die beiden Celli hängen am G, das zweite läßt sich chromatisch abwärts gleiten und schwenkt so recht schubertisch-überraschend und lächelnd nach Es-dur. Jetzt ist aber kein Halten mehr; die beiden Kniegeigen schwelgen in Melodie, daß die Genossen nur noch bewundernd Stückwerk dazu stammeln können. Endlich kommen auch die Violinen, die nach dieser Kantilene förmlich geschmachtet haben, zu Wort. Die Primgeige kann gar nicht aufhören; sie spinnt den Faden immer weiter und ersinnt neue Schönheiten, die die Bratsche getreulich Ton für Ton nachsingt. Durch alle Stimmen schleichen sich nun Figurationen, süße Melodiewindungen und vertraute Rhythmen. G-dur ist endgültig befestigt. Doch in den Abschlußakkord mischt sich die fragende Septime. Die Durchführung beginnt. Das Bild der Harmonieen wird bunter. Im Hauptteil hatte alles Ausweichende, Ausblickende Bezug auf die Haupttonart. Die ausgiebige

Benutzung der terzverwandten Dreiklangsbeziehungen gestattet dem Tondichter Reichhaltigkeit und Abwechslung, ohne Verwirrung zu erzeugen. Liszt, Franz, Wolf und andere haben daraus manche Anregung gezogen. In der Durchführung wird das Spiel freier. Die Motive schwirren durcheinander, imitierende Stimmen werden laut, federnde Figuren schlängeln sich durch den Kranz der Tonarten, Kantilenen dehnen sich sehnsüchtig; flutend und ebbend drängen die Klangmassen der Reprise zu, die ganz unbemerkt eintritt, während die erste Violine immer noch blitzende Achtel in die Höhe wirft. Planmäßig verläuft das Spiel bis zum Ende, das in die Tiefen sinkt, aus denen die Primgeige gewandt nach oben greift und das Zeichen zum Schlußakkord gibt.

Von der romantischen Klangüppigkeit des ersten Satzes zur stillen Feierlichkeit des Adagios im $1\frac{2}{8}$ -Takt ist nur ein Schritt. Espressivo stimmt die zweite Violine ihre gedehnte, seriöse Melodie an, zu der die Primgeige nur bescheidene Zwischenrufe macht, während die anderen Instrumente das Fundament bilden. Dem unsäglich rührenden E-dur Gesang folgt nach einem schroffen Unisono-Triller ein leidenschaftlicher f-moll Teil mit schmerzlich wühlenden Melodien, fieberhaft zuckenden Rhythmen und unersättlich klagenden Kantilenen, ein grandioses Nachtstück. Allmählich werden wieder sanftere Regungen wach, und aus der schmerzerfüllten Dunkelheit ringt sich das Spiel in die reinen, hellen Regionen von E-dur empor. Diesmal wird die unendliche Sehnsuchtsmelodie von allerhand phantastischen Violin- und Cello-Figuren geschmückt, die erst gegen Schluß verblassen, wo alles Ruhe atmet und Trost verheißend ausklingt.

Diesem Adagio, in dem Beethovensche Größe und Feierlichkeit lebt, folgt unvermittelt und ungestüm das stürmende C-dur Scherzo. Kurz und bündig schleudert es seine knallenden Sforzati heraus, daß es nur so eine Art hat. Das Anfangsmotiv wird erweitert und in die Höhe getrieben, wendet sich plötzlich nach As-dur und fällt nun in polternden Figuren nach unten. Das Thema taucht in den Mittelstimmen auf und endet auf der Dominante. Der zweite Teil setzt unbedenklich in Es-dur ein. Die Motivspritzerchen fliegen durch die Instrumente. Über H-dur geht die Jagd nach C-dur zurück; die Reprise des ersten Teils mündet in eine mit äußerster Kraft, fast brutal herausgeschmettete kurze Coda. Das ist eine Scherzoform, die der Beethovenschen an Neuartigkeit nicht nachgibt. Um das Maß der Originalität voll zu machen, folgt diesem rüpelhaften Stück als Trio ein Andante sostenuto in Des-dur von feierlichster Stimmung und erhabenstem Ausdruck. Ein klopfender Rhythmus auf g leitet die Wiederkehr des Scherzos ein. Es ist wie ein Spuk, wesenlos und traumhaft.

Im Finale-Allegretto läßt die vox populi ihre Stimme erschallen. Ausgelassen hüpfte das gelenkige Hauptthema einher, das ohne Ungarn

nicht denkbar wäre. Mit seinem Rhythmus wird gespielt, bis die Violine ein zweites Thema von hahnebüchener Lustigkeit bringt, eine Polka-Vorahnung, und nicht lange darauf noch ein drittes, das durchaus in diese übermütige Gesellschaft paßt. Das alles witzelt und pendelt hin und her, versucht auch dann und wann einmal ernsthaftere Arbeit zu verrichten. Aber vergebens. Immer brausender wird der Strudel der Lustigkeit, più allegro, dann più presto. Wie im Wirbelwind dreht sich das Spiel im Kreis, bis es im Schlußakkord zusammenbricht.

In unverkennbarem Zusammenhang mit dem Quintett steht die zweite C-dur Tondichtung dieses Jahres, die große Symphonie. Sie wurde im März komponiert. Schubert schrieb sie gleich in Partitur und machte nur vereinzelt kurze Skizzen. Als er fertig war, erschien ihm das Hauptthema des ersten Satzes doch ein wenig matt. Er änderte die vierte und achte Note und nahm danach eine Verbesserung des ganzen Satzes vor. „Ich will nun nichts mehr von Liedern hören; ich sitze jetzt ganz in der Oper und Symphonie,“ äußerte er stolz zu seinen Freunden, als er sein Werk bei der Gesellschaft der Musikfreunde zur Aufführung einreichte. Die C-dur Symphonie wurde aber als zu schwer und schwülstig abgelehnt. Zehn Jahre später fand Schumann die Partitur bei Ferdinand Schubert, schrieb einen flammenden Artikel darüber in der Neuen Zeitschrift für Musik, und am 22. März 1839 fand unter Mendelssohns Leitung die erste Aufführung im Leipziger Gewandhaus statt. Heute steht die Symphonie unverrückbar durch alle Geschmacksströmungen immer noch an ihrem Ehrenplatz. Dirigenten und Musiker „berauschen“ sich in der Pracht dieser Klänge, die große Gemeinde der Schubertfreunde hört mit leuchtenden Augen und klopfenden Herzen diese Wunderdinge und wagt kaum zu atmen. Im Hintergrund aber sitzen diejenigen, die die Musikgeschichte „machen“, zählen die Takte und schimpfen über die Längen. Wem Musik nicht Herzenssache und inneres Erlebnis ist, der wird allerdings nie in dieses Heiligtum vordringen.

Man versucht bei Schubert (wie auch bei seinem symphonischen Nachfolger Bruckner) eine „gradlinige, steigende Entwicklung“ zu leugnen. Sehr zu Unrecht. Denn eine nur einigermaßen sorgsame Betrachtung seines Lebenswerkes muß von der Unhaltbarkeit einer solchen Behauptung überzeugen. Man kann ansetzen, wo man will, in der Symphonie und Kammermusik, in der Oper und Kirchenmusik, im Chorwerk und im Lied, überall findet man deutlich den Entwicklungsbogen, der aus bescheidenen Anfängen zu den höchsten Erhebungen führt. Einzelne Geniewürfe außerhalb dieser Linie können nicht dagegen sprechen. Man denke an das lyrische Niveau, das „Gretchen am Spinnrad“ umgibt; oder an die drei Klaviersonaten aus 1817, die fremd aus ihrem Rahmen hervorragen. Gewiß stand in seiner melodischen Erfindungskraft, in seinem Tasten nach

neuen Ausdrucksmitteln schon manches im Anfang fest. Aber zur Entwicklung und zur Reife ist dies alles erst durch die rastlose, zielbewußte Arbeit und durch den unwiderstehlichen Auftrieb des Schaffenden gelangt. So reiht sich Glied an Glied zu einer Entwicklungskette, die klar genug für sich spricht. Die C-dur Symphonie ist nichts anderes als das Endergebnis, das Schubert aus seinem bisherigen Schaffen gewann. Dieser Form bedurfte er, um sich ganz und rückhaltlos aussprechen zu können. In diesen Klängen hat er die Summe seiner künstlerischen Lebenserfahrungen verkündet, hat er die Bilanz seiner schöpferischen Potenz gezogen. Noch einmal läßt er die Welt der Romantik in all ihrer beeindruckenden Pracht, ihren lockenden Geheimnissen und stillen Sehnsüchten vor uns erstehen. Noch einmal erleben wir das Übersinnliche, Abgründtiefe des Märchens; Feste, rauschende Turniere, Liebessehnen, Mondschein, derbe Volksszenen und Augenblicke, wo alles um uns her versinkt und nur noch wir selbst und die Schönheit sind. Ein Hymnus an das Leben mit seinem Glanz und goldenen Schein, seinen innigen Freuden und bitter-süßen Leiden — und seinen höchsten Gütern: den Träumen.

Der Vorhang fällt von einem Wunderbau. Von einem Werk, das die Zeitgenossen als „schwülstig“ ablehnten, und das doch so gesund und fest in sich ruht, wie kaum ein zweites. Die Sprache Schuberts ist im höchsten Grade männlich. Auch in seinen weichen Stimmungen, in den verschwimmenden Linien mancher Traumlyrik lenkte er nie in ein feminines Fahrwasser. Seine Empfindsamkeit ward nie zur Empfindelei. „Das wienerische Element in Schubert ist ein südlich-sinnliches, und Empfindelei ist eine norddeutsche Krankheit,“ apostrophiert Hans von Bülow. Zu dem von Gesundheit berstenden männlichen Element seiner Tonsprache gesellt sich wie ein erquickender Hauch das unerotische, keusche. Hierin ähnelt er Beethoven. In beider Werk fehlt die fiebernde, verzehrende Sinnenglut, deren unübertrefflicher Meister Richard Wagner ist. Darin liegt vielleicht auch ihr Mangel an theatralischen Instinkten begründet. Schuberts Liebesglück hält sich in den Grenzen der Schwärmerei. Sie steigert sich wohl zum Verlangen, aber nie zur Begierde. Immer leuchtet uns aus ihr ein reines Bild entgegen. Sein Mangel an Erotik in der Kunst liegt in seinem Charakter als Künstler begründet. Er war gemühtstief ohne Berechnung. Er war ebensowenig sensationell wie aktuell. Die Kunst war ihm Zweck, nicht Mittel. So rundet sich das Bild seines Werkes zu immer vollkommenerer Schönheit; gesund, phrasenlos, allem Formalismus abhold, hat es nur ein Bestreben: Ausdruck einer reinen Persönlichkeit zu sein.

Die C-dur Symphonie ist ein Werk, in dem Gemühtstiefe ohne Berechnung zum Symbol wird. Die Unökonomie ihres Organismus ist typisch für die Denkungsart und Schaffensweise Schuberts. Die Feder flog übers Papier und vermochte kaum die Fülle überraschender Einfälle festzuhalten,

die die Phantasie unaufhörlich hervorzauberte. Die Inspiration überfiel den Schöpfer mit einer Erregung, die begrifflich schwer zu fassen ist. Sie zeigt uns den echten, unverfälschten Schubert, der rhapsodisch denkt und gestaltet. So konnte nur in Wien komponiert werden. Ihre Wurzeln reichen tief ins Volksempfinden. Sie ist nationale Heimatkunst, aber mit einem unendlichen Horizont, hinter dem tausend Verheißungen wachen. Sie ist voll redender Geheimnisse und stiller Offenbarungen. Es wurde schon einmal gesagt, daß sie die Konsequenz des bisherigen Schaffens zeigt. Die Formen sind in noch größere Dimensionen gereckt. Schubert zersprengt sie nicht. Er erweitert und dehnt nur das Gefäß, damit es den Inhalt fassen kann. Unökonomie des Organismus ist nur relativ zu verstehen: nämlich nur dann, wenn man das Augenmerk auf einen Vergleich mit der Beethovenschen Form richtet. Bei der h-moll Symphonie ist eine Deutung des Wesensunterschiedes der romantischen und klassischen Symphonieform, der naiven und intellektuellen Kunst, versucht worden. In verstärktem Maß gilt die Definition auch für die C-dur Symphonie. Was an ihr als Länge empfunden wird, das sind zumeist Wiederholungen von Episoden, die man streichen kann, ohne der formellen Entwicklung eigentlich zu schaden. Aber es würde sich eine Verkennung der Schubertschen Wesensart damit aussprechen. Was Schubert erreichen will, ist ja gerade das Gefühl der Zeitlosigkeit, das Schweben über Zeit und Wirklichkeit. „Man hatte in ewigen Räumen, in einer zeitlosen Welt gewelt,“ schrieb Hans von Bülow nach einer Aufführung der C-dur Symphonie. Dieser Ausspruch trifft den Kern der Sache. Man muß seelische Flugkraft genug besitzen, um die Höhen einer Kunst abzumessen, die nicht erdacht, sondern nur erfüllt werden kann. Wir suchen immer zu viel hinter den Tönen, anstatt uns ihrer rein sinnlichen Wirkung unbefangen hinzugeben. Schuberts Musik ist kein philosophisches Raisonement. Hier ist kein Erdenrest, keine Schwere mehr. Hier hängen keine Probleme wie Bleigewichte an tänzerisch-mutwilligen Rhythmen. Hier ist Schubert dem Beethoven verwandt, der die Siebente und Achte Symphonie schrieb, in denen sich „eine Neugeburt der symphonischen Form aus dem Geist der Tanzsuite“ vollzieht.

Dem ersten Satz der C-dur-Symphonie — sie ist seine Neunte, die bei ihm, wie bei Beethoven und Bruckner, die letzte sein sollte — läßt Schubert eine Andante-Einleitung vorausgehen, in der der Grundzug des Werkes, das volkstümlich-romantische Kolorit, schon zum vielfach variierten Ausdruck gelangt. Ein schwärmerisches verheißungsvolles Hornthema erklingt wie ein Ruf aus weiter Ferne. Die Holzbläser nehmen es auf, die Streicher fügen einen Nachsatz an und geben nun zusammen mit den Posaunen dem Thema einen sieghaft-strahlenden Widerhall, während die Holzbläser immer zweifelnde Fragen dazwischen werfen. Mehr und mehr

18*

drängt sich ein Motiv mit punktiertem Rhythmus in den Vordergrund. Über As-dur wird das Spiel wieder in die Haupttonart zurückgeleitet. Ein weicher Gesang der Holzbläser, von den Streichern figuriert, zaubert noch einmal die träumerische Anfangsstimmung herauf. Aber immer energischer richtet sich das Spiel auf, immer durchdringender und befehlshaberischer schiebt sich der punktierte Rhythmus nach vorn. Acht Takte pendeln so die erregten Klangmassen auf der Dominante hin und her. Da setzt kraftvoll das sechzehntaktige Thema des Allegro-Hauptsatzes ein. Es wird von zwei Motiven gebildet: einem metallisch-glänzenden, punktierten, das die Streicher mit Beschlag belegen und nur in der Durchführung vorübergehend den anderen Instrumenten überlassen, und einem gestoßenen Triolenrhythmus, der in der Hauptsache Eigentum der Bläser bleibt. Zu diesem ergiebigen thematischen Material tritt noch das fremdartige Seitenthema, graziös hüpfend und versonnen lächelnd mit seinen weichen Terzen- und Sexten-Parallelstimmen. Zu dauernd ernsten Trübungen der frohgemuten, sonnigen Stimmung des Satzes kommt es nicht. Auch die Durchführung ist frei davon. Ein zartes Gewebe, wo sich die Geigen in kleinen Sekunden aneinanderreiben und in den tieferen Stimmen thematische Erinnerungen wach werden, liegt vor der Reprise. Hier schreitet der Tondichter lustwandelnd auf vielbegangenen Pfaden; aber die Ausblicke rechts und links sind sein, wie die überraschenden Fernsichten und flimmernden Lichtreflexe, die Wohlbekanntes in neuem Glanz erscheinen lassen. Und dann flutet das Spiel in eine Coda voll rauschender Lust und hellem Jubel, die in einen hinreißenden Anruf an das Andante-Hornthema enthusiastisch ausklingt.

Über die Wirklichkeit deckt im Andante con moto der Traum seine Schleier. Da flüstern Stimmen, die nicht von dieser Welt sind, ihre melodische Klage, voller Wehmut und Melancholie, sehnsüchtig nach Erlösung dürstend. Leise tappende Rhythmen erwachen in den Streichern; in der Tiefe regen sich schüchtern melodische Keime. Da erhebt die Oboe ihren wehvollen, tränenerstickten Gesang. Die Klarinette gesellt sich dazu. Es ist eine Melodie, die sich gar nicht fassen kann. Plötzlich wendet sie sich aufrichtend nach Dur. Woher kam dieser Trost? In den Bässen aber droht gespenstig ein pochender Rhythmus. Jetzt nimmt das Spiel einen fast leidenschaftlichen Aufschwung. Aber immer wieder fällt die Oboe erschüttert in ihre Klage zurück. So wechseln Aufraffen und Klagen. Wie eine Engelsbotschaft setzt ein Seitensatz ein, erst in F-dur, später in A-dur. Aber das ewig tappende Schreiten mahnt, daß es kein Entweichen gibt. In schier endloser Folge ziehen die Bilder der Resignation und Hoffnung vorüber, bis der Traum endlich in sich versinkt.

Nach dieser weltvergessenen Versunkenheit sprengt das Leben funken-sprühend wieder herein. Die Rhythmen des Scherzos aus dem G-dur

Streichquartett werden wach. Das strampelt vor Lebenslust und schaut mit blitzenden Augen um sich. Ein solches Scherzo hatte Schubert noch nicht gedichtet. Dramatisch bewegt, fast symphonisch aufgebaut, von imposanten Dimensionen. Erst ein Motiv von gleichsam knallendem Rhythmus, das für sich verarbeitet wird. Ihm gesellt sich eine wiegende Melodie, die sich kokett in die Höhe schlängelt. In einer förmlichen Durchführung wird mit diesen Themen allerlei Allotria getrieben. Bald wird das pralle Hauptmotiv hin und her geschleudert und zuckt, von heftigen Schlägen getroffen, erschreckt zusammen; dann wieder schwebt das zweite Thema graziös flatternd auf und nieder. In dem A-dur Trio herrscht eine schwelgerische Terzenmelodie. Langhallende Rufe, Floskeln von bestrickender Liebenswürdigkeit und kleidsame, volkstümliche Liedphrasen sind zu einem bunten Strauß vereint.

Das Finale ist vollends von lauter sprühenden Geistern bevölkert. Ein bacchantischer Taumel hat die Instrumente erfaßt. Feurige Rhythmen reißen hinein in einen wilden Strudel dionysischer Verzückung. Das sinnende Seitenthema möchte zwar zu beschaulicheren Dingen, zu lieblichen Plätzen, die zum Verweilen laden, verführen. Aber die stürmischen Triolen geben keine Ruhe und locken in unersättlicher Tanzlust immer wieder zu tollem Wirbel. Hier verschwinden die zahllosen herrlichen Einzelheiten vor der suggestiven Wirkung eines rassigen Temperaments. Eine einzige riesige überschäumende Woge spült alles in das brausende unendliche Meer der Freude und begräbt die unbändige, lachende Kraft dieses berauschenden Siegesgedichts.

Neben dem Streichquintett und der C-dur Symphonie entstand im Juni noch ein drittes großes Werk, die Messe in Es-dur für vier Stimmen und Orchester. Sechs Jahre trennen sie von ihrer Vorgängerin, der As-dur Messe aus 1822, sechs Jahre der Entwicklung zur Vollendung der Künstlerschaft ihres Schöpfers. Als ein anderer trat Schubert jetzt dem ewigen Text gegenüber. Er war durch abgrundtiefe Seelenleiden geläutert. Schmerzen und Freuden hatten gleichermaßen ihre Spuren hinterlassen. Für den strebenden Geist, der um immer tiefere Erkenntnis sich rastlos müht, war es Zeit, sich wieder einmal mit Gott und der Kirche auseinanderzusetzen. Die Es-dur Messe wurde das Gefäß einer würdevolleren Gereiftheit, als sie ihren Vorgängerinnen beschieden war; trotzdem gibt sie nichts über den kirchlichen Gebrauch Hinausgehendes, wie etwa Bachs oder Beethovens geistliche Werke. Sie gestattet weit eher eine Parallele mit Mozart oder Bruckner. Ihnen steht Schubert nahe durch die naive Frömmigkeit des gläubigen Weltkindes, die reflexionslose Auffassung der kirchlichen Texte, die nicht das Allgemein-Menschliche darin sieht, sondern sich willig und bedingungslos dem Kultus unterordnet. Gewiß war seine Auseinandersetzung mit dem Messetext eine persönliche. Aber

nicht eine ins Monumentale gesteigerte Manifestation, wie die Beethovens oder des Thomaskantors. Die wesentlichen Merkmale seiner Kirchenmusik, die in der Lyrik ihren Ursprung hat, sind bereits bei der As-dur Messe festgestellt worden. Doch tauchen in dem neuen Werk auch neue Richtlinien auf, die unverkennbar zur Höhe weisen. Es regen sich leidenschaftlichere Akzente in der Harmonie, und eins ist vor allem bemerkenswert: die Arbeit, der polyphone Stil, steht auf einer unvergleichlich höheren Stufe. Hierin dokumentieren sich die Fortschritte, die er in den sechs dazwischenliegenden Jahren gemacht hatte. Die Fuge und ihre verwandten Formen werden ihm zum geläufigen Ausdrucksmittel, die er mit persönlichem und eigenwertigem Inhalt anfüllen kann. Seinem Kontrapunkt fehlt alle Steifheit. Der Chorsatz ist von vollendeter Wirkung. So nimmt Schubert auch in der Kirchenmusik eine ehrenvolle Stelle neben den großen Meistern ein. Mit seinen Nachfolgern Liszt und Bruckner verbinden ihn ebenso viel verwandte Züge, wie mit seinen Vorgängern Mozart und den unvergleichlich erhabeneren Meistern Bach und Beethoven.

Die Partitur der Es-dur Messe weist keine Flöten und keine Orgel auf. Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Posaunen bilden neben dem Streichquintett den Orchesterapparat, der hier weit selbständiger und freier als früher behandelt ist. Rührend und schlicht vertrauend erheben die Stimmen ihren Gesang in den getragenen Harmonieen des Kyrie. Nichts Schmeichlerisches, nichts Schönfärberisches, aber auch nichts Zerknirschtes ist darin. Demut, die christlichste Tugend, findet ihren Widerhall in den aneinandergeketteten Akkorden, wo die Bässe stufenweise abwärts gleiten, als sinke gleichsam die Gemeinde andächtig auf die Knie. Nur bei der Anrufung Christi rauscht es auf wie händeringend und flehend. Wuchtige Akzente ertönen. Allmählich flutet die Erregung ab, und der Friede kehrt in die Herzen zurück. Wie ein Hauch verklingt es: Kyrie eleison.

Da scheint sich plötzlich der Himmel zu öffnen. Strahlende Helligkeit verbreitet sich. Gloria in excelsis Deo jubeln die Stimmen. Brausend fallen die Instrumente ein. Der Gesang wird, geblendet von all der Herrlichkeit, zum Stummeln; rafft sich wieder auf. Das Orchester übernimmt die melodische Führung; noch fassungslos folgen die Singstimmen, bis zu einem erneuten Aufschwung, und lassen das *laudamus te* leise verhallen. Majestätisch, wie mit Riesenlettern, verkünden die Posaunen Gott den Herrn. Zuckende Tremoli schleudern die Streicher in diesen Ruf hinein. Domine Deus erschallt es im Chor; sanfter erklingt es: *agnus Dei*, und wird zum schüchternen Bangen: *miserere nobis*. Immer wieder dasselbe Spiel. Aber dann werden die Kräfte freier und recken sich gebieterisch in die Höhe. Eine gewaltig aufgebaute Fuge *Cum sancto Spiritu* krönt mit einem freudig bejahenden Crescendo diesen Satz.

Credo in unum Deum: Daran gibt es für Schubert keinen Zweifel.

Hier spricht er positive Glaubensmusik rein kirchlicher Art aus. Nieder auf die Knie! Anbeten! ist seine Forderung. Das steht in Es-dur felsenfest und unerschütterlich. Weiche Stimmungen durchziehen das Et incarnatus der Solostimmen; alles schwelgt in Schönheit und Klangzauber. Da mahnt der Chor an das Cruzifixus. Fassungslose, erschütternde Modulationen, verzweifelte Aufschreie und dahindämmernder Fatalismus graben sich tief ein in das Gedächtnis. Ein stolzer Fugenbau, mit Meisterhand gefügt, führt in die Wirklichkeit zurück.

Doch es muß noch Größeres geschehen. Mit gottestrunknem Blick setzte Schubert die Harmonieen des Sanctus. Es gibt nur wenige Stücke, die zeitlos sind und jeder Registrierung spotten. Eines davon ist dieses Sanctus. Und nur wenige Meister durften solche Klänge wagen, die, wie die ewigen Statuen Michelangelos, begnadete Erzeugnisse eines über alle Zeit erhabenen Gottesdienstes sind. Hier reicht der Wiener Meister dem Thomaskantor die Hand. Aus dem Sanctus mit der grandiosen Osanna-Fuge klingt auch Zukunftsmusik. Das Benedictus schlägt wieder bescheidenere, irdische Töne an. Dunkle Schatten legen sich auf das Agnus Dei. Das Hauptthema ist ganz der düsteren Nachtstimmung des „Doppelgängers“ entquollen. Dieselbe müde schleppende Melodie und darüber ein leidenschaftlich sich aufbäumender Kontrapunkt: Eine unersättliche Klage bis der Friede sich über sie senkt und alles Leiden stillt.

Schluß folgt

SCHUBERT IN DICHTUNG UND MALEREI

VON ULRIK BRENDEL IN WIEN

Es gibt kaum einen Künstler, der in höherem Maße als Franz Schubert der Ausdruck seiner Zeit und seiner Scholle gewesen ist. Man darf sich daher nicht wundern, daß er immer wieder in Gedichten, Erzählungen, Romanen und Dramen gefeiert wurde, bald als das Wahrzeichen eines echten Wieners, bald als der Typus des unglücklich Verliebten, dann wieder als verkanntes und ausgenutztes Genie, das mit der Welt nicht fertig wird, stets aber als Paradigma, mit dem sich der Autor irgendwie identisch glaubt. Die meisten dieser Werke beschränken sich aber auf die Verwertung und Verarbeitung von anekdotenhaftem Material, das größtenteils kritiklos übernommen und ausgeschmückt wird und auf diese Weise viel eher für die Wirkung Schuberts auf die Nachwelt als für ihn selber charakteristisch ist. Besonders das erotische Moment spielt eine so hervorragende und beliebte Rolle, daß der Gegensatz zwischen dem legendarischen und dem biographisch festgestellten Material ein ganz bedeutender ist. Wir lernen also nicht so sehr den wirklichen Schubert kennen als das merkwürdige Bild, das sich von ihm in den Köpfen seiner Nachfahren malt. Da aber in der Mehrzahl der Fälle künstlerisch unbedeutende, ja gelegentlich sogar unfähige Personen den Ehrgeiz besaßen, die Gestalt Schuberts episch oder dramatisch zu behandeln, so ist der rein ästhetische Genuß meistens ein recht geringer; das liegt aber in der Natur des Gegenstandes und tut seiner Bedeutung, die mir auf dem Gebiete der Kulturhistorie und der Psychologie zu ruhen scheint, weiter keinen Eintrag.

Von dem umfänglichen Nachweis jener Gedichte, die mit Schubert irgendwie in Zusammenhang stehen, sehe ich vollständig ab, da kaum mehr als ein Verzeichnis der Autoren und der Titel gegeben werden könnte, und mache bloß auf ein bisher unbekanntes „für die Charakteristik Schuberts sehr bedeutsames Poem“ Bauernfelds aufmerksam, das O. E. Deutsch erst kürzlich in No. 12 des Wiener „Merker“ veröffentlicht hat.

Die Reihe der episch-dramatischen Schubert-Dokumente wird, chronologisch genommen, durch eine Novelle von J. B. C. von Jaunach eröffnet, die in dem von J. N. Vogl 1836 in Wien herausgegebenen Taschenbuch „Frauenlob“ unter dem Titel „Schuberts schönstes Lied“ veröffentlicht wurde. Diese Novelle, die im Ton etwas an Jean Paul erinnert, zeichnet sich dadurch aus, daß nicht etwa Schubert, sondern sein „Wanderer“ das treibende Moment darstellt. — Zwei Menschen treffen sich am Grabe des Tonkünstlers, ein junges, in Trauer gekleidetes Mädchen und der Erzähler der Geschichte. Die beiden finden sich bald im Gespräch, und nun schildert das Mädchen, wie die Klänge des „Wanderers“ ihrem Geliebten

das Geständnis seiner Zuneigung entlockt hätten. Aber das Glück war nur von kurzer Dauer, denn bald starb der Geliebte. Er hatte in seinen letzten Augenblicken noch versucht, die Schubertsche Melodie mit zitternden Fingern auf der Geige zu greifen. Der Tod nahm ihm das Instrument aus der Hand, aber er hatte in dem Lied noch einmal seine seligste Stunde durchlebt. Das Mädchen war gebrochen, ihr Schmerz fand keine Tränen, und wie eine Nachtwandlerin stahl sie sich hinweg. Ohne recht zu wissen wie, war sie in die Nähe der Donau gekommen, aber gerade dort drangen die Töne des „Wanderers“ aus dem Fenster eines einsamen Hauses. Nun war sie erwacht, die Schubertschen Akkorde hatten sie festgehalten und wieder zurückgeholt in die Welt. — Diese Novelle ist naiv, aber sie zeigt, wie die Legendenbildung schon kurz nach dem Heimgang des großen Meisters geschäftig war und im Erbe Schuberts mehr erblickte als gewöhnliche Musikstücke und Lieder, viel eher lebendige Teile einer milden, nach Einklang und Versöhnung strebenden Persönlichkeit.

Ein anderes, in der Grundstimmung sehr charakteristisches Stück erschien am 6. und 7. Februar 1856 im „Wiener Courier“ unter dem Titel „Meister Schuberts Grab“, ein Märchen. Der Verfasser — wahrscheinlich der bekannte Wiener Schriftsteller Moriz Beermann — schildert, wie jene Schwalbe, die Schubert tagtäglich ins Fenster blickte und von ihm geherzt und gestreichelt wurde, nach seinem Tod nur den einzigen Wunsch kennt, am Grabe des Komponisten eine kleine Schar von dankbaren Geschöpfen zu versammeln, um ihm ein Konzert zu veranstalten. Der Schwalbe gelingt es auch, sowie sie erzählt, es geschehe zu Ehren Schuberts; denn „ihn, den lieben Meister, kennen alle Vögel und Blumen; wie oft wanderte er nicht durch den Wald und summt leise, wundersame Melodien! Für ihn, für ihn wollen wir singen, jede, jede Nacht!“ bekommt die Schwalbe im Chorus zur Antwort. Das ist ein Zug, der wunderbar in die Legende paßt: Das Vogelkonzert am Grabe Schuberts, dem die unverständige Natur im Leben und im Tode manchmal dankbarer war als die Menschen. — Dasselbe Feuilleton, nur in nebensächlichen Einzelheiten verändert, erschien 1870 in No. 149 des Wiener „Vaterland“, diesmal betitelt als „Ein Maikonzert für den Liederfürsten“, Vogelmärchen von Berthold Mormann.

In dem nun folgenden Buche von Ottfried (Gottfried Jolsdorf) „Schubert-Novellen“, sechs Blätter aus dem Liederkranze des unsterblichen Meistersängers (Innsbruck 1862), taucht zum erstenmal der Versuch auf, zu einzelnen Liedern Geschichten zu erfinden. Der Verfasser selbst sagt hierüber folgendes: „... Die Gestalten, die mich an seinem Grabe umrauschten, begleiteten mich auf meiner Rückkehr nach der Stadt — und indem ich Dichtung an Wahrheit knüpfte, entsproßten die folgenden Blätter dem Tiefsten meiner Seele.“

Im „Erlkönig“ wird Schubert durch den beklagenswerten Tod eines

seiner jungen, hoffnungsvollen Musikschüler zur Komposition des Liedes veranlaßt. Der „Fischer“ dient sogar moralischen Tendenzen; Schubert schreibt ihn, um den unerfahrenen Sohn einer befreundeten Bürgerfamilie den Verführungskünsten einer Abenteurerin zu entreißen. Die Geschichte des „Leiermann“ ist etwas breit geraten und erzählt die komplizierte Lebensgeschichte eines Menschen, dessen ungerecht angetasteter Ruf durch die Intervention Schuberts wieder hergestellt wird. Womöglich noch äußerlicher und schwächer ist die Verbindung der „Trockenen Blumen“ mit der hier improvisierten Skizze. Sehr nett dagegen ist der „Lindenbaum“, worin die sagenhafte Geliebte Beethovens, Julia Guicciardi, mit Schubert zusammengebracht wird. Auf dem Wiesenweg zwischen Heiligenstadt und Nußdorf stand ein breitästiger Lindenbaum, ein Lieblingsplätzchen Beethovens; dort verrichtet die Gräfin seit dem Tode des Meisters alltäglich ihre Gedenkfeier, sie selbst hat am Baum einen Lorbeer- und einen Immortellenkranz aufgehängt. Schubert, der sich voll Zartheit der Trauernenden nähert, erfährt nun das Geheimnis der Liebe aus der Gräfin eigenem Munde, und er ist so erschüttert von der Tragik dieses Verhältnisses, daß er dem Toten und der Überlebenden zu Ehren den „Lindenbaum“ komponiert. Er will sein Werk neben die beiden Kränze hängen, doch hat ein Blitzstrahl in der Nacht zuvor den ehrwürdigen Baum zerschmettert. — Es liegt etwas Interessantes in der Vereinigung des Beethoven- und Schubert-Kreises, wenn auch hierbei die Fiktion eines innigen Freundschaftsbündnisses zwischen den beiden Künstlern in Kauf genommen werden muß. Ottfrieds „Doppelgänger“ enthält zwei Motive, das Phänomen des sogenannten „zweiten Gesichtes“ bei Schubert und dann den Zusammenbruch eines Liebesverhältnisses mit einer gewissen Gabriele E. Beide Ereignisse erfüllen den Künstler mit Todesahnungen, und als er die Melodie des „Doppelgängers“ zum erstenmal spielt, stürzt er besinnungslos zu Boden, wenige Tage darauf hat ihn der Tod in der Blüte seiner Jahre still und sanft hinübergeholt. — Wenn diese Novellen auch unserem modernen Geschmack weniger entsprechen, so zeugen sie doch immerhin von Liebe und Verehrung für den Künstler und von einer kleinen Erzählerbegabung, der man allerdings mehr Tiefe der Auffassung und eine lebendigere Phantasie wünschen möchte.

Die erste dramatische Arbeit ist der „Franz Schubert“ von Hans Max (Freiherr v. Päumann), Original-Liederspiel in einem Akt, Musik mit Benutzung Schubertscher Kompositionen von Franz v. Suppé (abgedruckt in der 349. Lieferung der Sammlung „Wiener Theaterrepertoir“ 1879, Verlag Wallishauser, Wien). Es handelt sich um eine Dramatisierung der Handlung in den „Müllerliedern“. Schubert ist vollständig aus diesem Teil der Handlung ausgeschaltet. Um ihn wirbt die Kirchenmusik und die Tanzmusik durch zwei charakteristische Vertreter; aber er weicht eigentlich

beiden aus, denn ihm ist ein anderes Ideal vorbehalten: Karoline Esterhazy, der zu Ehren er auch gerade die „Ungeduld“ komponiert. Lange fehlt ihm zu den Worten: „Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben“ die richtige Klangvorstellung; erst als ein Brief von Karolinens eigener Hand die Einladung nach Zelez bringt, findet er die richtige Fassung. Und nun geht das anspruchslose Spiel rasch seinem Ende zu: Der Müllerbursche findet seine Müllerstochter, der Jäger wird abgetrumpft, denn Schubert selber legt für die beiden beim Vater Fürsprache ein und eilt dann von vielen Segenswünschen begleitet seinem Glück in Ungarn entgegen. — Das Stück, das in unserem Zusammenhange zum ersten Male das vermeintliche Liebesidyll in Zelez berührt, ist sehr mäßig in seinem textlichen Aufbau und in einer ehemals recht beliebten Potpourritechnik geschrieben, der es nur darauf ankommt, ein bekanntes Motiv ans andere zu reihen, gleichgültig ob das Ganze einen einheitlichen Charakter bekommt oder nicht.

Dann folgt der Zeit nach eine stark ausgeschmückte Schilderung von R. Edmund Hahn, „Bilder aus der Dichter- und Künstlerwelt“ (Ein Tondichterleben — Franz Schubert), Leipzig 1870, Verlag Heinrich Matthes. Diese manchmal naiv klingende Erzählung umfaßt den ganzen Lebenslauf des Komponisten, aber sie ist nie psychologisch tiefgrabend, sondern gemütlich-mitteilsam, geht jedoch merkwürdigerweise allen Herzensangelegenheiten aus dem Wege. Sie bespricht nirgends die geistigen Vorgänge in Schubert, sondern begleitet ihn bloß treu auf seinem äußeren Lebenswege. Den Kinderjahren ist verhältnismäßig viel Raum gegönnt. Auch kommt diesmal die Gestalt Salieris stark zur Geltung: sein Interesse, aber auch sein Widerstand gegen Schubert. Und zum Schluß bemüht sich der Verfasser noch in einem düsteren Nachtbilde, das Intrigante und Hartherzige von Salieris Natur wie in einem Brennpunkt zu sammeln. Schubert besucht seinen sterbenden Lehrer, der erkennt ihn aber nicht mehr und glaubt in seiner Todesangst, Mozart sei an sein Lager getreten, dem gegenüber sein Gewissen wohl nicht ganz rein gewesen sein mag. Diese Szene charakterisiert trotz ihrer romantisch-effektvollen Übertreibung die italienische Gegenströmung im damaligen Wiener Musikleben. Es lag dann ferner ganz im Wesen des Verfassers, die Entstehungsgeschichte des Morgenständchens („Horch, horch die Lerch'“) in jener Fassung zu bringen, gegen die sich Heuberger, gestützt auf Materialien, so energisch wehrt. Aber Hahn tat noch ein Weiteres: Das Ständchen wird nicht nur auf einer Speisekarte entworfen, Vogl singt es sogar gleich öffentlich und da er sowohl wie Schubert die Geldbörsen vergessen haben, so geht der kaiserliche Hofopernsänger mit einem Teller von Tisch zu Tisch absammeln, um die Zeche bezahlen zu können!! Im weiteren Verlauf der Darstellung wird noch der Reise von 1825 nach Oberösterreich und Salzburg gedacht, dann kommt der Verfasser rasch zum Schluß, indem er Schuberts Melancholie,

seine Mißerfolge bei der Bewerbung um eine Stelle kurz berührt, den letzten Aufschwung der Freude im Konzert des Jahres 1828 erwähnt und dann aus der Arbeitskrise der folgenden Monate das todbringende Nervenfieber herleitet. — Hahns Arbeit bleibt dem Wesen Schuberts ziemlich fern, sie dringt nie über das Anekdotenhafte hinaus und ist mit viel gutem Willen, aber wenig Originalität geschrieben.

Die zwei nächsten Bücher sind von Damen verfaßt, die sich möglichst unbeholfen und dilettantenhaft dem Stoff gegenüber verhalten haben. Johanna Baltz' „Im Schatten des Lorbeers“, Musikalische Novellen, Paderborn 1892, enthält den „Frühlingsglauben“. Diese Erzählung ist um die Textworte:

„Nun armes Herz vergiß die Qual,
nun muß sich alles, alles wenden“

ohne Phantasie und Geschick herumgeschrieben worden. Ein Mädchen, das von einem Lebemann getäuscht wurde, macht die Bekanntschaft Schuberts, der mit ihr ganze Nachmittage zubringt, um sie zu unterhalten und über die zu Tode erschütterte Gesundheit hinwegzutäuschen. Denselben Zweck verfolgt auch die Komposition des „Frühlingsglaubens“. Die Augen des Mädchens leuchten noch einmal auf, als Schubert die Melodie spielt, aber bald neigt sich müd ihr Haupt und bei den Schlußworten des Liedes ist sie eingeschlafen. Diese empfindsame Anekdote ist bloß unwahr und im hohlen Stil der Familienblätter geschrieben, aber Anna Huber-Cadors „Seelenkämpfe“ (Berlin-Charlottenburg, Verlag Mehlhorn) ist dagegen geradezu lächerlich. „Der Liebe Leid“ ist Schubert gewidmet und behandelt das so beliebte Motiv Schubert-Karoline. Nun verfügt die Verfasserin nicht über die geringsten biographischen Kenntnisse und baut eine unfreiwillig komische Novelle zusammen. Im November 1818 „schreitet eine schlanke, biegsame Gestalt von ungefähr 25 Jahren“ durch den dichten Herbstnebel; „Franz Schubert, so lautet der bescheidene Name des Jünglings.“ Nun war Schubert im November 1818 erstens nicht auf dem Wege „nach Helez“, dann war er nicht schlank und biegsam, am allerwenigsten 25 Jahre alt. Der unglückliche Tonkünstler verliebt sich nun in die 17 jährige Komtesse Elinor Lazanski, die Nichte des Grafen Esterhazy, hält gleich am Weihnachtsabend um ihre Hand an und wird vom Grafen zurückgewiesen. Elinor verfällt sofort in eine unheilbare Krankheit und richtet sich im Frühjahr 1819 zum Sterben ein. Aber nun darf Schubert endlich kommen und Elinor küßt zum letzten Mal „die lieben träumerischen Augen, das weiche, duftende Haar und den bärtigen Mund.“

Von jenen Schubertdramen, die zur Feier des hundertsten Geburtstages geschrieben oder gedruckt wurden, sei zuerst des Festspieles „Franz Schubert“ von Gustav Burchard (Berlin 1896, Verlag Fontane) gedacht. Dieses Festspiel stellt merkwürdigerweise ein Moment persönlicher Tragik

in den Vordergrund. Es ist in den Sommer 1828 verlegt, wo Anfälle von Melancholie in den Pausen des Arbeitsfiebers bei Schubert wohl nichts Seltenes gewesen sein mögen. In einem solchen Augenblick der Verzweiflung und des inneren Abirrens schleichen sich Erbkönigs Töchter an ihn heran, sie umspinnen ihn mit Todesgedanken und wollen ihn aus dieser Welt hinweglocken. „Ihr lockt umsonst — ich bin gefeit — mich schützt Marias Allherrlichkeit!“, mit diesem Anklang an Tannhäuser reißt er sich los (das Orchester setzt mit dem „Ave Maria“ ein). Schubert hat sich nun gefunden und ist bereit, trotz der geringen Anerkennung und trotz den Todesahnungen seinen Weg bis ans Ende zu gehen. Es ist befremdlich, ein Festspiel sich in so resignierten Tönen bewegen zu sehen; eine Zeit, die weniger die psychologische Analyse begünstigen würde, hätte einen Künstler wie Schubert ganz anders gefeiert und die unzweifelhaft vorhandenen pessimistischen Regungen zugunsten der lebensfreudigen vernachlässigt. Nur dadurch, meint Burchard, daß das Werk der großen Geister nicht spurlos verschwinden kann, daß es ja doch für alle kommenden Generationen aufgespart ist, wandelt sich die Tragik des Künstlers in seinen Triumph. Mit dieser Wendung schließt denn auch das Spiel, das in seiner Konzeption wenigstens ernst und wehevoll wirkt, wenn auch die Diktion manchmal hinter der guten Absicht zurückbleibt.

Das zweite Festspiel, von Heinrich Zoellner, „Eine Schubertiade“ in einem Aufzuge (Eigentum des Verfassers), verwendet abermals das bekannte Liebesmotiv. Die Zeit der Handlung ist in den Sommer 1827 verlegt, die Geliebte ist eine Komtesse Helene. Sie verehrt in Schubert nicht den Mann, sondern den Künstler. Sie tadelt ihn, weil er es nicht wagt, „das sein zu wollen vor den Menschen, was er in Wirklichkeit ist“; es fehle ihm „das trotzig-grimmige Selbstbewußtsein wie es Beethoven hatte“. Aber gerade diese Mahnung ist unheilvoll, denn nun glaubt sich Schubert zu seiner Werbung berechtigt, die Helene in zarter Schonung zurückweist, und nun wagt er es auch, dem alten Grafen ins Gesicht zu sagen, daß seine Musik gewöhnlicher Dilettantismus sei. Der Schluß dieses übrigens nicht ungeschickt gemachten Dramas ist leider matt: Helene bringt eine notdürftige Versöhnung dadurch zustande, daß sie Schubert einen Kranz reicht, als Zeichen ewigen Gedenkens, der Bewunderung und Verehrung für den Künstler.

Nun folgt Julian Raudnitz' „Horch, horch die Lerch!“, Lebensbild in einem Aufzuge, Wien 1904, Verlag Daberkow. Dieser gut gemachte und mit vielem Humor in den Nebenfiguren ausgestattete Einakter hat die Entstehungslegende des Cymbelineliedes zum Gegenstand. Die Handlung ist in den Juli 1826 verlegt und spielt im Gasthaus „zum Biersack“ in Währing. Nebenbei läuft eine Liebesgeschichte, aber wie bei Schubert fast selbstverständlich, ohne daß der Meister den Mut hätte, das letzte

entscheidende Wort zu sprechen. Pepi Scharinger, das Wirtstöchterlein, ist ganz benommen von seiner Persönlichkeit, aber bei ihm ist der Eindruck des Erlebnisses in Zelez noch so stark, daß er zu seinen Freunden mit Bezug auf Pepi sagt: „... und wann's der Fall wär, dann hätt sie sich an schön' Pechvogel ausg'sucht.“ Und so tritt ein süßes Mädel beiseite, um den Platz der Kunst, der strengsten Gebieteria und der sprödesten Geliebten, zu überlassen.

Von allen Dramen, die mir zur Verfügung standen, war Carl Costas Volksstück „Franz Schubert“, Wien 1904 (Manuskript), das wertvollste und bühnenwirksamste. Es besteht aus sechs Bildern und dreht sich im großen und ganzen um die Rivalität zwischen Therese Grob und Karoline Esterhazy. Das erste Bild zeigt (Mai 1818) Schubert noch als Schulgehilfen; das zweite führt die Bekanntschaft mit Vogl und die Berufung nach Zelez vor. Im dritten Bild folgt das Leben in Zelez; im vierten finden sich ein paar charakteristische Szenen aus dem glänzend gezeichneten Freundeskreis beim „Biersack“. Das fünfte bringt die Akademie im Kärntnertortheater am 7. März 1821 und die Darstellung einer schroffen Zurückweisung Schuberts durch die Komtesse Esterhazy. Im sechsten Bild (1826) folgt eine (übrigens unhistorische) Inszenierung der „Müllerlieder“ zu Ehren Schuberts in der Höldrichsmühle und die Heirat Theresens, wodurch der Meister ganz in sich zurückgescheucht wird. — Costas Volksstück hat Schuberts Gestalt lebendig auf die Bühne gestellt: das leichtsinnig-weiche, übermütig-ernste, königliche Schulmeisterlein, das ewige Kind, das doch alle Bitternisse der Menschheit durchgekostet hat und nie das Glück finden konnte, das gerade dem Simpelsten so mühelos und reulos in den Schoß fällt.

M. E. delle Grazie, „Schubert-Lied“ („Neue Freie Presse“ No. 12288 vom 25. Dezember 1909). Daß des Künstlers Werk aus dem Schmerz herauswächst und daß kein Leid tiefer und brennender ist, aber auch keines fruchtbarer als getäuschte Liebe, das hat die Dichterin hier an Schubert und Therese Grob zu zeigen unternommen.

Die zwei nun folgenden Romane „Schwammerl“ von R. H. Bartsch¹⁾ und „Grillparzers Liebesroman“ von J. A. Lux²⁾ sind als die relativ reifsten Erzeugnisse der belletristischen Schubertliteratur anzusprechen, wiewohl der Roman von Bartsch bloß die allerletzten Lebensjahre des Meisters behandelt und Lux Schubert nur als Episodenfigur einführt. Aber das Entscheidende in beiden Fällen ist die Tiefe der Anlage, wobei das künstlerische Moment das biographische nicht allzu wesentlich alteriert, da ja sicherlich der Grundton von Schuberts Charakter wohl getroffen ist. „Schwammerl“ ist

¹⁾ Leipziger Illustrierte Zeitung, Jahrgang 1911, No. 3544—3561.

²⁾ Berlin 1912, Verlag R. Bong.

in der Hauptsache die Geschichte des „Dreimäderlhauses“ auf der Kärntnerbastei, wo der Glasermeister Tschöll mit seinen Töchtern Hederl, Heiderl und Hannerl wohnt. Alle drei treten nacheinander zu Schubert in ein mehr oder weniger erotisch betontes Verhältnis, aber zu keiner findet der Meister hin. Sie haben ihn angelockt und schließlich doch beiseite stehen lassen, oder er hatte den Mut nicht dazu, nach ihnen die Hand auszustrecken. Aber aus all diesem schweren Leid schöpft er, indem er sich davon zu befreien sucht, die Inspiration zu seinen tiefsten Werken. So bringt Bartsch die erste Konzeption der „Winterreise“ mit der Verheiratung Adelheids in Verbindung, das Getändel mit Hannerl führt zur Komposition der „Wetterfahne“ usw. Von den äußeren Ereignissen im Leben Schuberts sind verwertet: die Reise mit Vogl nach Steyr (1825), das bunte Treiben im Freundeskreis mit Spaun, Bauernfeld, Schober, Schwind, Kupelwieser, Jenger und Lachner, dann die Schilderung des „schwermütigen Jahres 1826“, der Besuch bei Beethoven, der Eindruck seines Leichenbegängnisses, die Reise nach Graz (September 1827), das große Schubertkonzert (26. März 1828), dann das Arbeitsfieber im darauffolgenden Sommer, die Reise an den Neusiedlersee und nach Eisenstadt an Haydns Grab, schließlich sein Tod. Eines ist vor allem bei Bartsch herausgekommen: die schäumende, drängende Vollaftigkeit im Wesen Schuberts, die aber keinen rechten Ausweg ins primäre Leben fand, im Sehnen und Suchen sich abmühte und schließlich in der Sublimierung zur Kunst sich ausleben durfte. Und in der späteren Periode seines Schaffens ist die geistige Spannung sehr gut festgehalten, wo sich jedes Gefühl gewaltsam aus seiner Seele reißt und das Lebens-tempo einen unglaublichen Grad von Forciertheit erreicht. Hier ist Traurigkeit auf höherer Ebene zugleich Heiterkeit und die Stimmung „sanfter Erfüllung“ erweist sich als das resignierte Wissen vom Ende des Weges und von der Erreichung des Zieles.

Das Interessante an der Schubertfigur im Roman von J. A. Lux ist die Gegenüberstellung von Schubert und Grillparzer. Der Meister des Liedes, von dem es hieß, daß ihm das Leben keine Enttäuschung und keinen Schmerz bereiten könne, der sorglos den eigenen Reichtum weiterzugeben verstünde, der wird von Grillparzer schließlich doch als ein Gefährte im Schmerz erkannt, da sich beiden durch die Liebe das Leid ins Herz stiehlt. Auch dieser scheinbar wunschlos Glückliche hat somit Anteil an der „tragischen Lust“, und von diesem Gesichtspunkt aus sind sie alle Sternenbrüder: Grillparzer, Beethoven und Schubert, die Wahrzeichen eines jenseitigen Wollens in dieser Welt der Alltäglichkeit. „Darum sind ja von jeher Dichter gewesen und Helden, Sänger und Gotterleuchtete, daß an ihnen die armen zerrütteten Menschen sich aufrichten, ihres Ursprungs gedenken und ihres Zieles!“

Eine kleine, aber sehr nette Arbeit „Abend in Zelez“ hat Viki Baum in No. 11/12 der Zeitschrift „Ton und Wort“, Wien 1912, veröffentlicht. Hier ist eine zarte, verhaltene Stimmung festgebannt, wie sie vielleicht doch in Zelez sich eingestellt haben mag: „der Duft von Linden und hohen summanden Wiesen, Geraschel seidener Reifröcke, Neckerei und süße Traurigkeit“. Ein unbewußt spielendes Kind und eine Künstlerseele, die sich nur allzubereit diesem holden, taufrischen Anblick hingebungsvoll erschließt; eine Zuneigung, aber so kühl und keusch und weltentrückt wie ein Frühlingsabend.

Als interessanten Nachtrag füge ich hier jene bisher ungedruckte Parodie Bauernfelds an, die unter dem Titel „Die Verwiesenen“ resp. „Das Leben der Pantomimen“ den Freundeskreis (Schober, Schwind, Mayerhofer und Schubert) in übermütiger und launiger Art karikiert. Durch das lebenswürdige Entgegenkommen des Herrn O. E. Deutsch stand mir eine Abschrift dieses Werkes zur Verfügung. Am schlechtesten kommt bei dieser Parodie Franz von Schober (Pantalon) weg, der einen so unüberwindlichen Hang zur Faulheit hat, daß er es als ein Gebot seiner Philosophie betrachtet, selbst die natürlichsten Bedürfnisse unbefriedigt zu lassen, weil ja auch das einer Arbeit ähnlich sehe. Pierrot (Schubert) erwidert: Am Ende dürfte man auch nicht trinken?! Pantalon: Allerdings nicht. Pierrot: Aber mich freut's. Pantalon: Dann ist's für dich Pflicht! Ergötzlich ist die Szene, wo der Bräutigam (Mayerhofer) bei dem Versuch, seiner Braut tausend Küsse zu geben, infolge von Seelenentzündung ums Leben kommt. Das Stück endigt mit einer Apotheose Pantalons, der, faul auf ein Ruhebett hingestreckt, als die heroische Verkörperung einer neuen Weltanschauung von Freunden und Volk sich huldigen läßt.

Aus der englischen Literatur sind mir zwei Beispiele bekannt geworden, zunächst ein Buch von May Byron: „A Day with Franz Schubert“, London, worin die Verfasserin alle bekannten Motive und Anekdoten unterzubringen sucht, das Weltabgewandte, Einsame und Wurzellose des Genies übermäßig unterstreicht und selbstverständlich auch die obligate unglückliche Liebe zur Komtesse Karoline nicht vergißt. Bei dieser pathetisch-sentimentalen Behandlung kommt zwar nicht ein Bild des historischen Schubert, aber das umso beliebtere seines populären Doppelgängers zustande.

Das zweite Buch, von Gerald Cumberland: „Imaginary Interviews with great Composers“, London, ist in der Art von W. S. Lander's historisch-belletristischen „Imaginary conversations“ geschrieben. Neben Chopin, Haydn, Mozart, Wagner, Schumann u. a. ist auch Schubert ein Gespräch gewidmet. Es handelt vornehmlich von der Art des Komponierens und stellt die leichte, instinktiv zupackende Arbeitsweise unseres Meisters in Gegensatz zum qualvollen Ringen nach den letzten Ausdrucksmöglichkeiten bei Beethoven.

Schuberts Lieder werden gelegentlich „Engelsbesuche“ genannt, und das scheint mir nicht bloß ein poetischer, sondern auch ein relativ sachlicher Ausdruck zu sein. — —

Für das bisher aus dem Gebiet der Dichtung Angeführte war das Anekdotenmaterial, in dessen Mittelpunkt die Gestalt Schuberts steht, charakteristisch. Es ist nun merkwürdig, daß in der Malerei eine ganz ähnliche Gruppe von Arbeiten nachzuweisen ist. Für ihre genrehaft-biographische Art hat Dr. Hans Effenberger, der sich schon jahrelang intensiv mit der Bibliographie und historischen Deutung des umfangreichen Materials über die Darstellung des Künstlerlebens in Poesie und Malerei beschäftigt, den treffenden Ausdruck „szenische Künstlerporträts“ gefunden. Diese Art der belletristischen und malerischen Produktion kommt sicherlich dem Interesse der Allgemeinheit am Werden und Wirken hervorragender und beliebter Künstler entgegen und ist, wie schon eingangs erwähnt, vom kulturhistorischen und völkerpsychologischen Standpunkt nicht ohne Bedeutung.

Im Falle Schuberts kommt auf malerischem Gebiet in allererster Linie sein genialer Freund Moritz von Schwind in Betracht, und zwar zunächst mit der Sepiazeichnung „Schubertabend bei Spaun“, ¹⁾ wo die ganze Korona repräsentativ versammelt ist. Schwind selbst schreibt darüber am 29. Oktober 1868 an Bauernfeld: „Ich habe etwas gemacht, was gewissermaßen eine Illustration zu Deinen ‚Briefen eines alten Wiener‘ vorstellen könnte . . . es wäre ‚Schubert am Klavier‘, der alte Vogl singend und die ganze damalige Gesellschaft, Männlein und Weiblein, drum herum.“ Dann kämen drei Zeichnungen aus der sogenannten „Lachner-Rolle“: ²⁾ 1) Lachner, Schubert und Bauernfeld in Grinzing beim Wein sitzend; 2) Schwind, Bauernfeld und Spaun (?) vor einem im Bau begriffenen Hause ein Ständchen bringend; 3) eine absichtlich unhistorische Darstellung des Abschiedskonzertes, das Lachner in Wien am 13. Mai 1834 gibt, und wo Schubert applaudierend mitten unter den Freunden sitzt. In der „Symphonie“ ³⁾ ist Schubert unter den Zuhörern des Konzertes zu sehen, und im „Spaziergang“ (Ölbild und Lithographie) entdeckt man ihn im Hintergrunde.

Hierauf sei Leopold Kupelwiesers gedacht mit seinem „Schubert und seine Freunde bei einem Geselligkeitsspiel“ ⁴⁾, dann des bekannten „Schubert-Abends“ von Julius Schmid ⁵⁾ (beim Großhändler und Nationalbankdirektor v. Bruchmann in Wien im Augenblick, wo Schubert eben ein Duett des Hofopernsängers Vogl und der Josephine Fröhlich begleitet hat). Endlich Hans Temples ⁶⁾ „Schubertiade bei Ritter v. Spaun in Wien“ — Schubert am Klavier, eine der Schwestern Fröhlich singt, unter den Gästen

^{1) 2) 5) 6)} Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes. Red.

³⁾ Vgl. die Kunstbeilagen von III. 11 der „Musik“. Red.

⁴⁾ Vgl. die Kunstbeilagen von VI. 8 der „Musik“. Red.

XI. 23.

Grillparzer, Kupelwieser und Beethoven (!!). Nicht zu vergessen ist überdies Gustav Klimts¹⁾ herrlicher „Schubert“. Zum Schluß noch eine unscheinbare Szene von Otto Nowak „Schubertiade“, wo Schubert im Kreis einer Wiener Gesellschaft zur Laute singend dargestellt ist.

Es sind eigentlich nicht viele Motive aus Schuberts Leben aufgegriffen worden. Es gab nur wenig zu erzählen und vorwiegend Idyllisches; das Dramatische und Tragische drängte sich nicht hervor, es wurde von den Dilettanten übersehen und nur von den paar Künstlern leise und verstohlen angedeutet, aber es war da! Denn

„was ihr für Lieder haltet, es sind Klagen
gesprochen in ein freudenloses All;
und Flammen, Perlen, Schmuck, die euch umschweben,
gelöste Teile sinds von seinem Leben.“

¹⁾ Eine Wiedergabe befindet sich unter den Kunstbeilagen von III. 14 der „Musik“. Red.

FÜNF UNBEKANNTE ECOSSAISEN VON SCHUBERT

MITGETEILT VON OTTO ERICH DEUTSCH IN WIEN

Ein schaffender Künstler, sagt man, darf das Publikum nie vergessen lassen, daß er noch wirkt. Er muß die undankbare und unersättliche Menge, die er sich so gern vom Leibe hielte, immer wieder durch neue Schöpfungen an seine Persönlichkeit erinnern, wenn er nicht lebendig schon begraben sein will. Franz Schubert hat diese Kunst so gut verstanden, daß er noch drei Menschenalter nach seinem frühen Tode von sich reden machte, die staunende Nachwelt aus dem Grabe heraus durch neue Werke und Erstaufführungen wieder und wieder überraschte. Er hat mehrere Generationen von Zuhörern und eine lange Kette von Rezensenten an seinem Genius sich erproben lassen; kein historisch gewordener Klassiker, sondern ein immer moderner Zeitgenosse, hat er sich jeder Konzertsaison fast aufs neue gestellt. „Seit 30 Jahren“, schrieb Hanslick um 1860, „ist der Meister tot, und dennoch ist es, als arbeitete er unsichtbar weiter — man kann ihm kaum nachkommen.“ Das ging so bis ans Ende des vorigen Jahrhunderts. Und wenn man ihn jetzt durch seine riesige Gesamtausgabe endlich für erledigt hält, dann zuckt seine schreibselige Hand doch noch hin und wieder nach der flinken Feder, und schreibt uns auf wohlrastriertem Papier ein graziöses Menetekel hin. Der einunddreißigjährige Jüngling ist noch lange nicht fertig. Die Herren Komponisten mögen sich in acht nehmen: es gibt noch immer ein paar unbekannte Lieder von Schubert, die ein eifersüchtiger Erbe seiner Jugendfreundin nur flüchtig sehen läßt; und wenn einer nach neuen Weisen tanzen will, so ist Franz Schubert, der zum Tanzen immer zu wenig Zeit und zu viel Bäuchlein hatte, gleich mit fünf neuen Ecossaisen zur Hand.

In Wahrheit sind vier von den hier mitgeteilten Ecossaisen¹⁾ ungedruckt, die fünfte aber in so seltenen Drucken vorhanden, daß sie der gründliche Bearbeiter der Serie XII („Tänze für Pianoforte“) von Schuberts gesammelten Werken, Herr Professor Julius Epstein, übersehen konnte. Bei den Vorarbeiten für das neue Thematische Verzeichnis, das als dritter Band einer monumentalen Schubert-Biographie im Verlag Georg Müller zu München erscheint, sind außer einigen unbekannten Manuskripten von notorischen Werken Schuberts auch diese teils vergessenen, teils öffentlich nie gehörten Tänze wieder aufgetaucht. Ihre Geschichte ist nicht uninteressant.

Zunächst die der vier ungedruckten Ecossaisen. Unter den Erinnerungen an Schubert, die Ferdinand Luib um 1858 von dessen einstigen

¹⁾ Siehe die Musikbeilage dieses Heftes. Red.

Freunden und Bekannten noch einholen konnte, und die mir durch freundliche Unterstützung der Wiener städtischen Sammlungen für mein Werk zum erstenmal zur Verfügung standen, fanden sich, neben anderen, zwei wertvolle Briefe von Schuberts Jugendfreund Johann Leopold Ebner. Er war 1791 in Imst geboren, kam 1806 ins Wiener Stadtkonvikt, blieb aber von dem jüngeren Jahrgang, den bald darauf Schubert besuchte, vollkommen abgeschlossen. Erst nachdem der sechzehnjährige Franz diese Anstalt bereits verlassen hatte und nur mehr als Gast zu seinen einstigen Genossen kam, lernte ihn Ebner, der spätere Schwiegersohn von Schuberts Gönner Dr. Albert Schellmann in Steyr, durch Anton Holzapfel und Albert Stadler kennen. „Wie alle anderen war auch ich“, schreibt Ebner 1858 an Luib, „von den unendlich lieblichen Kompositionen und Liedern Schuberts elektrisiert, und obwohl ich selbst nicht Musiker, sondern bloß mit einem guten Musikgehör begabt war, so schrieb ich doch alle Schubertschen Lieder, die bis zu meinem Austritte aus dem Konvikte das Licht der Welt erblickten, ab und brachte sie meinem Bruder, dem nunmehr jubilierten Hofrat Ritter von Ebner, einem sehr gebildeten Musiker. Es war aber im Jahre 1817, (Ende August), wo ich nach Tirol kam und dasselbe bis jetzt nicht mehr verließ; von wo an ich also Schubert nie mehr sah, auch nichts mehr von ihm zu sehen bekam.“

Diese Abschriften haben sich nun zum größten Teil erhalten. Eine Tochter des erwähnten Hofrats Johann Ebner Ritters von Rofenstein, Frau Hofratswitwe Marie Kerner von Marilaun, an die ich durch weitere Nachfrage kam, verwahrt ein ganzes Konvolut von solchen Kopien ihres 1870 als Hofkamaralrat in Innsbruck verstorbenen Onkels, und hatte die Güte, mir eine genaue Sichtung zu ermöglichen. Es ergab sich alsbald, daß ein Teil dieser Abschriften mit den in der Gesamtausgabe (Serie XX) als „im Besitze von Hofrat Kerner in Wien“ bezeichneten identisch ist. Sei es aber, daß der verdienstvolle Herausgeber der Liederserie, Herr Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski, nicht alle Hefte dieser peinlich getreuen Kopien zu Gesicht bekommen hatte, oder daß er ihren Wert ohne Kenntnis der erwähnten Briefe Ebners nicht ganz erkennen und sie den wichtigen Abschriften von Stadler und Witteczek (vgl. Mandyczewskis Vorwort, S. 5) deshalb nicht gleichstellen konnte: sie sind nur teilweise als Vorlagen für die revidierte Fassung der Lieder Schuberts aus den Jahren vor 1817 verwendet worden, und dürften noch eine oder die andere Korrektur und Variante ergeben.

Neben den Liedern lag aber auch ein dünnes Heft (7 S. Querformat) mit „12 Ecossaises von Franz Schubert“, in einer Abschrift von Ebners pietätvoller Hand, und unter diesen waren vier ganz unbekannt. Sie gehören zu No. 29 („Acht Ecossaisen“) der Serie XXI (Supplement) der Gesamtausgabe. Von dem dort verwendeten Autograph, das aus dem Besitz des Grafen Viktor Wimpffen inzwischen in das Archiv der Wiener k. k. Gesellschaft der Musikfreunde

gekommen ist, scheint das letzte Blatt mit den Ecossaisen 9 bis 12 verloren gegangen zu sein. Durch Ebners Kopie sind sie uns erhalten geblieben. Wie bei den acht schon bekannten Ecossaisen wird auch hier immer die ungerade Nummer nach der geraden (9 nach 10, 11 nach 12) wiederholt. Nummer 11, der schönste der neuen Tänze, klingt an das alte Volkslied „All mein Gedanken . . .“ an (Erk und Böhme, „Deutscher Liederhort“, No. 1646, vor 1460 entstanden), das Brahms harmonisiert hat, und dessen Weise im Kinderlied („Alle Vöglein sind schon da . . .“) wie im Gassenhauer noch heute nachtönt. Im übrigen ist die bereits bekannte Nummer 1 dieser 12 Ecossaisen bis auf die letzten zwei Takte des ersten Teiles identisch mit der ersten Ecossaise von Schuberts 1823 erschienenem Opus 18 (Gesamtausgabe Serie XII, S. 25). Das Manuskript, das an der Spitze das Datum „Den 3. October 1815“ trägt, deckt sich in der erwähnten Abweichung (Serie XXI, S. 264) aber vollkommen mit der Abschrift Ebners, und so dürften diese zwei verschlechterten Takte des Opus 18 auf das Schuldkonto der Verleger Cappi und Diabelli zu setzen sein. Von einigen geringfügigen Verschiedenheiten abgesehen, variiert Ebners Kopie nur in der sechsten Ecossaise (XXI, S. 266), wo es im vorletzten Takt des ersten Teiles, drittes Achtel der rechten Hand, nicht Des (wie im Manuskript), sondern B heißt. —

Vielleicht noch abenteuerlicher hört sich die Geschichte der fünften, einzelnen Ecossaise an, die schon zweimal gedruckt worden und doch in Vergessenheit geraten ist.

Bei der Revision des noch immer sehr zuverlässigen, aber sachlich überholten Thematischen Verzeichnisses der Werke Schuberts von Gustav Nottebohm, kam ich in der Musikaliensammlung der Wiener k. k. Gesellschaft der Musikfreunde auf ein gestochenes Notenheft, das Schubert als Mitverfasser auf dem Titelblatte nennt, und doch — an dieser leicht zugänglichen Stelle — ein in der Gesamtausgabe fehlendes Tanzstück enthielt. Seitdem Wm. Barclay Squire in der Musikabteilung des „British Museum“ vor zehn Jahren zwei Wiener Walzer-Hefte gefunden hatte, die zu Schuberts Lebzeiten mit drei sonst nirgends gedruckten Walzern von ihm erschienen waren¹⁾, suchte ich wiederholt nach solchen Sammlungen, deren um 1825 mehrere ausgegeben worden sein dürften. So fahnde ich noch immer vergebens nach dem bei Nottebohm (S. 257) schon als vergriffen genannten Hefte: „Payer, Czapek, Schubert und Leidesdorf, Halts enk zsamm, Sammlung original-österreichischer Ländler. Wien, bei Sauer & Leidesdorf“, laut der Dresdener Abendzeitung im Karneval 1824 erschienen, das eine Vignette (von Schwind?) mit einer Orchesterdarstellung tragen und in zwei Ausgaben: für Pianoforte zu vier Händen, und für zwei Violinen und Baß, existiert

¹⁾ Vgl. „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“, III. 8, S. 317 ff., und „Die Musik“, VI. 8, S. 115 ff.

haben soll. Dagegen fand ich neulich eben unter der Klavermusik der erwähnten Bibliothek, in einem Konvolut „Verschiedene“, ein Heft mit folgendem Titel: „Nouvelles Galoppes Favorites et Ecossaises pour le Pianoforte seul par Fr. Schubert et M. J. Leidesdorf. Propriété des Editeurs. Vienne chez Sauer & Leidesdorf“ (8 S. Querformat, Verlags-No. 602). Dieses 1824 erschienene Heft ist bei Nottebohm (S. 258, und nach ihm bei Wurzbach XXXII. 83) unter den vergriffenen Ausgaben aufgezählt; ebendort auch das früher genannte, dann die beiden Sammlungen „Carnaval 1823“ und „Ernst und Tändelei“ (Neujahr 1826), die gleichfalls in der genannten Wiener Musikbibliothek vorhanden sind, aber in der Gesamtausgabe nur ungenau nach Abschriften Nottebohms zitiert werden (sie enthalten drei deutsche Tänze und einen Kotillon für Pianoforte von Schubert); endlich zwei noch immer verschollene: „Musikalisches Angebinde zum neuen Jahre, eine Sammlung 40 neuer Walzer für das Pianoforte von Beethoven, ... F. Schubert, ...“ Wien bei Cappi & Czerny (Dezember 1824) — dessen Fortsetzung „Seyd uns zum zweyten Mal willkommen!“ (Neujahr 1826) mit 50 Walzern mir nur aus einer Kritik der Wiener Theaterzeitung bekannt wurde —, und „La Guirlande, eine Sammlung von Original-Kompositionen von Graf Gallenberg, Fr. Schubert usw.“, aus drei Heften bestehend (Klavierstücke, Gesänge und Tänze), Wien, bei Sauer & Leidesdorf (Dezember 1825). Von dieser letzten Sammlung berichtet Kreißle (S. 565), dem aber nur das zweite Heft zu Gesicht gekommen war, daß das erste von Schubert „Plaintes d'un Troubadour“ (offenbar ein Klavierstück), das zweite „Die Erscheinung“ (op. 108, No. 3), das dritte aber „Differentes Valses“ enthalten habe. Nottebohm, der auch nicht alle diese Sammlungen gesehen zu haben scheint, vermerkt zu dem Schubert-Leidesdorffschen: „enthält drei Galoppe von Fr. Schubert, von denen zwei (in G-dur und e-moll) im Januar 1823 komponiert sind“. Hier liegt offenbar ein Schreibfehler vor: nicht drei Galoppe, sondern drei Ecossaisen sind auf dem letzten Blatt des Heftes (Seite 5 statt 7 paginiert) als „Ecossaises von Fr. Schubert“ bezeichnet. Es sind die Nummern 7, 8 und 9 der neun Ecossaisen dieses Heftes, von denen No. 7 und 9 in anderen Tonarten durch die Gesamtausgabe bekannt geworden sind. Sie sind als Nr. 3 und 6 in der Folge von „Elf Ecossaisen“ enthalten, die — im Januar 1823 entstanden — nach dem Manuskripte bei Nikolaus Dumba (jetzt k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) in der Serie XII von Schuberts Werken als No. 25 (S. 125 ff.) veröffentlicht wurden. Während aber im Manuskript, und danach in der Gesamtausgabe, die beiden Ecossaisen in es-moll (erster Teil) und Ges-dur (zweiter Teil) gesetzt sind, erscheinen sie in unserem Hefte — offenbar vom Verleger willkürlich erleichtert — beide in e-moll und G-dur. Die mittlere, No. 8, fehlt in der Gesamtausgabe wie im Manuskripte, und wird hier zum erstenmal wieder bekanntgemacht.

Es muß aber auch von dem übrigen Inhalt des Heftes noch gesprochen werden. Auf den ersten fünf Seiten (2—6 nach dem Titel) enthält das vierblättrige Heft unter der Überschrift „Galoppe“ einen nicht nummerierten und zwei als Nr. 1 und Nr. 2 bezeichnete Galoppe, die letzteren mit Trios. Dann folgen sechs Ecossaisen, denen sich auf der letzten Seite die erwähnten von Schubert anschließen. Diese drei Galoppe und sechs Ecossaisen sind simple Durchschnitts-Tanzmusik aus dem Wiener Vormärz, und die drei Schubertischen Kompositionen heben sich recht vorteilhaft von denen seines Verlegers Leidesdorf ab, der als Komponist doch ganz unbedeutend war. Der Titel des Heftes: Galoppes und Ecossaisen von Schubert und Leidesdorf, ist ja etwas irreführend, offenbar aus Eitelkeit und Geschäftsinteresse gewählt. Aber Leidesdorf war ehrlich und selbstbewußt genug, nur die drei letzten Ecossaisen als von Schubert stammend ausdrücklich zu bezeichnen.

So kann es also nicht in gutem Glauben geschehen sein, wenn der Verleger Richault in Paris, „Editeur de la Collection des Oeuvres de Fr. Schubert“, bald darauf diese ganze Reihe von Galoppen und Ecossaisen, mit anderen, echten Tanzstücken von Schubert vermengt, als von dessen Komposition herausgab. Das Pariser Heft, welches mir mein verehrter Freund Dr. Ludwig Scheibler in Bonn zur Verfügung stellte, hat den Titel: „Galopes et Ecossaises pour le Piano, composées par François Schubert. Oeuv. 49. Prix: 4f. 50c. A Paris, chez Richault etc.“ (14 S. Hochformat). Es bringt tatsächlich auch Schuberts Opus 49, die „Galoppe und Ecossaisen für das Piano-Forte, aufgeführt in den Gesellschafts-Bällen im Saale zu den 7 Churfürsten in Pest, im Karneval 1826“. Dieses Werk (Serie XII, Nr. 23) enthält aber nur einen Galopp mit Trio und acht Ecossaisen. Der Pariser Verleger hat nun Schuberts Op. 49 dadurch erweitert, daß er die Stücke unseres Wiener Heftes, und zwar alle zwölf, an passender Stelle einfügte. Er bekam so vier Galoppe mit drei Trios und siebzehn Ecossaisen zusammen, von denen aber die Galoppe Nr. 2, 3, 4 und die Ecossaisen Nr. 9, 10, 11, 12, 13, 14 apokryph sind. Sie stammen von Leidesdorf, nicht von Schubert. Immerhin ist die hier an fünfter Stelle mitgeteilte, bei uns in Vergessenheit geratene Ecossaise Schuberts als Nr. 16 auch in diesem Pariser Hefte abgedruckt.

Während dieser Beitrag gesetzt wird, kommt mir durch die Liebenswürdigkeit einer Enkelin Leidesdorfs, der Frau Hofrat Helene Obersteiner in Wien, ein bisher auch dem Titel nach unbekanntes Sammelwerk mit zwei allerdings schon bekannten Beiträgen von Schubert in die Hand: „Album musicale. Recueil de Compositions Originales pour Piano et Chant. Première Année. Propriété des Editeurs. Vienne, Sauer & Leidesdorf.“ (40 S. Querformat.) Dieses laut der Wiener Theaterzeitung zu Neujahr

1824 erschienene Heft, das Nottebohm nicht erwähnt, und das wahrscheinlich den einzigen Jahrgang des „Album musicale“ darstellt, enthält einen „Cotillon für Pianoforte“ von W. Robert Comte de Gallenberg; „Plaisanteries über ein spanisches Originalthema“ von Auguste Louis; „Air russe pour le Piano, par F. Schubert“ (S. 13 bis 15); „Mädchens Herzensschläge“ (Text von Dr. J. B.), ein Lied mit Klavierbegleitung von M. J. Leidesdorf; „Ma Mie“, ein Chanson, und „Ne l'éveilles pas“, eine Romanze, von der Sängerin Mme. Mainville Fodor; eine (neue) „Cavatina“ von Rossini; und endlich „6 Valses“ von Leidesdorf, Schubert (S. 35, No. 2), H. H. E. v. Wertheimstein und J. Levit. Die letzten Tanzstücke des Heftes („Quadrille“, „Été“ und „Mazur“) sind unbezeichnet; sie sind offenbar als abschließender Kotillontanz gedacht. Das reichhaltige Album, das auf „echtem Basler-Papier“ gedruckt wurde, ist mit zwei farbigen Stichen geschmückt: der eine — wahrscheinlich von Stöber nach Stubenrauch — zeigt zwei tanzende Paare beim Kotillon, der andere ist eine sentimentale Illustration des Liedes von Leidesdorf. Die Schubert-Stücke sind nun, wie gesagt, nicht unbekannt. Die „Aire russe“ — der nichtssagende Modetitel stammt sicher von den Verlegern — ist identisch mit dem dritten Stücke von Schuberts op. 94 („Moments musicaux pour le Piano Forte“), das erst um Ostern 1828, also noch zu Schuberts Lebzeiten, bei dem inzwischen selbständig gewordenen Verleger M. J. Leidesdorf in zwei Heften erschien. (Kreißle meint S. 565, daß auch die „Air russe“ in dem ersten Hefte der Sammlung „La Guirlande“, das er aber nicht gesehen hat, enthalten sei.) Der jetzt vorliegende erste Druck eines Teiles von Opus 94 (Gesamtausgabe XI, 4) ist für dessen Datierung nicht unwichtig. Dagegen ist der zweizeilige Walzer Schuberts in diesem Hefte überhaupt erst durch die Gesamtausgabe (XII, 18) bekannt geworden, die ihn als ungedruckt nach einem Manuskript bei A. Door in Wien mitteilte. Er ist der zweite von einem Paar „Deutscher Tänze“, die Schubert im Jänner 1824 niedergeschrieben, aber offenbar schon früher komponiert hat. Man sieht also auch aus diesem Beispiele, daß es der Mühe wert ist, die noch fehlenden Sammelhefte zu suchen.

AUS JOSEF HÜTTENBRENNERS SCHUBERT-NACHLASS

BEITRÄGE

VON DR. ERNST DECSEY IN GRAZ

Josef Hüttenbrenner, der Bruder des berühmteren Anselm Hüttenbrenner, wird in den Schubertbiographien meistens nur flüchtig erwähnt. Und doch hat auch er seine bestimmten Verdienste um den Unsterblichen, besonders zu der Zeit, wo Franz Schubert von einer Unsterblichkeitserklärung noch recht weit entfernt war. Nachstehende Urkunden, die hier teilweise zum erstenmal veröffentlicht werden, geben ebenso Aufschluß über die freundschaftlich sorgende Tätigkeit Josefs, wie sie ein Licht werfen auf die Tage des ringenden Schubert. Ich verdanke diese Stücke der Güte des Urgroßneffen Hüttenbrenners, des in Knittelfeld (Steiermark) lebenden Herrn Musikdirektors Rudolf von Weis-Ostborn.

Der Schubertnachlaß Hüttenbrenners, aus dem schon einige Stücke veröffentlicht worden sind, umfaßt ein Paket verschiedener Aufzeichnungen Notenblätter und Briefe. Aus ihm geht hervor, was sein Urgroßneffe mündlich mitteilt, daß sich das ganze Denken des alten Herrn um einige wenige Menschen drehte: um Mozart (über dessen Beerdigung Hüttenbrenner angelegentliche Forschungen anstellte), um Beethoven, um Schubert und um seinen Bruder Anselm. Eigentümlich berührt es, Hüttenbrenner als Verteidiger Schuberts auftreten zu sehen; allein es waren die Jahre, wo Schubert noch die sonderbarste Beurteilung bei Zeitgenossen fand. So hatte Josef Hüttenbrenner zuerst in der Wiener Zeitung vom 2. April 1821 das Erscheinen des „Erlkönigs“ angezeigt (er war bei Cappi & Diabelli erschienen), ebenso schrieb er empfehlende Anzeigen in den „Sammler“. Wegen seiner Ansicht nun, „daß in Schubert ein zweiter Mozart im Lied erstehe, wurde ich scharf hergenommen, von Haslinger und Steiner als Narr erklärt.“ Besonders scheint es Hüttenbrenner gewurmt zu haben, daß die Zünftigen, wie es Brauch ist, den neuen Genius dadurch herabzusetzen suchten, daß sie ihn „Naturalisten“, also Dilettanten nannten. Das bohrt in ihm herum und er entlädt sich mit folgenden Worten:

„Der Naturalist Schubert. Wer ist Naturalist? Wer nannte Schubert zuerst einen Naturalisten? Joh. Mayrhofer in seinem Aufsatz im Österreichischen Archive... ‚Franz Schubert‘. Mayrhofer verstand nichts von Musik. Ich verfeindete mich mit ihm über seine Ansicht von Schubert; kann man Schubert mehr erniedrigen und beschimpfen? Indeß Sechter, Aßmayer, Preyer hatten die gleiche Ansicht — sie erklären Beethoven und Schubert nur als Naturalisten!!“

Als junger Mensch war Josef Hüttenbrenner bereits mit Schubert in Berührung gekommen und er pflegte dieses Erlebnis in Andacht. Hütten-

brenner war Verwalter der seinem Vater gehörigen Herrschaft Rothenthurm bei Judenburg (Steiermark) gewesen und hatte durch Anselm von dem neu erstehenden Liederkomponisten erfahren. Bereits im Jahre 1817 schickte ihm Schubert auch schon durch Anselm einige Lieder nach Rothenthurm (Rastlose Liebe, Minona u. a.), Lieder, in denen Josef, wie er aufzeichnet „einen zweiten Beethoven erkannte. Anselm schrieb mir aber, in Schubert feyerten wir einen zweyten Mozart aus Anlaß zweyer beim römischen Kaiser gegebenen Ouvertüren. (Dirigent war Jäll).“ Gemeint ist der Violinist Jaëll. Da nun in Rothenthurm viele Forellen „wuchsen“, sandte Schubert im Jahre 1818 an Josef als sinnvolle Anspielung ein Lied, das er bei Anselm im Neubad (Wien) geschrieben hatte. Es war „Die Forelle“, deren Original Anselm besaß. Die Widmung lautete nach Josefs Angabe:

„Theuerster Freund! Es freut mich außerordentlich daß Ihnen meine Lieder so gefallen, als einen Beweis meiner innigsten Freundschaft sende ich Ihnen hier ein Anderes (Die Forelle) das ich so eben Nachts 12 Uhr bei Anselm schrieb. Aber welch Unheil, statt der Streusandbüchse nahm ich das Tintenfaß! Ich hoffe bei einem Glase Punsch nähere Bekanntschaft mit Ihnen in Wien zu schließen. Vale
(Franz Schubert)“

Im Sommer 1817 kam Josef auf Besuch nach Wien und lernte Schubert durch seinen Bruder Anselm persönlich kennen. Seine Bekanntschaft mit Beethoven „dauerte von Jugend auf“. (Vielleicht sind Beethovens Werke gemeint?)

„Ich fragte Schubert um seine Adelaide von Matthisson, die ich für das Beste von Beethoven erkannte, er erklärte es nicht schreiben zu wollen, weil er es ebenso wie B— schreiben müßte.“ „Ich suchte Quartier und fand sie [sic] im Bürgerspitar bei der Gräfin Saurau ... Schubert besuchte mich da öfters und komponierte da eine Ouverture in F moll, nachdem wir früher die F moll Ouverture von Beethoven durchmachten, und hörte nicht eher auf, als bis sie fertig war, er versäumte hierüber das Essen!“

Dann kehrte Josef nach Rothenthurm zurück. Im Jahre 1820 übersiedelte er dauernd nach Wien und wurde im September als Akzessist beeidet. Er trat hierauf als Registraturbeamter in die k. k. Hofkanzlei in. Er wohnte damals mit Schubert und Mayrhofer unter einem Dach, und zwar Hüttenbrenner beim Hausherrn Irrha im zweiten Stock, die beiden anderen im dritten Stock bei einer Dame, die „Madame Sanssouci“ genannt wird. Später bezog Hüttenbrenner das Zimmer bei der Sanssouci, das vor Schubert und Mayrhofer von Theodor Körner bewohnt worden war. In vieler Hinsicht war er Mitherold des jungen Genius, ja in wirtschaftlicher Hinsicht sein Sachwalter. Josef Hüttenbrenner war es, der mit den beiden Sonnleithner und dem Universitätspedell Schönauer zum Druck des „Erlkönig“ Geld zusammenschloß, und zwar nach dem Konzert im Kärntnerthor-Theater vom 7. März 1821, bei dem Vogl sang, während

Anselm begleitete und Schubert selbst — umblätterte. Er war es auch, der für Schubert Theaterdirektoren und Verleger zu gewinnen trachtete. Nachfolgende Schriftstücke sprechen über Hüttenbrenners Schubert-Tätigkeit ohne weitere Erklärung.

Hr. v. Hüttenbrenner!

Ich ersuche Sie, ja gewiß zu besorgen, daß Schubert morgen zu Frl. Linhardt kömmt, um mit ihr den Jüngling zu probiren, welchen sie bey mir singt, dann, daß Schubert Mittwoch um $\frac{1}{2}$ 12 Uhr zu mir kömmt, um seinen Geisterchor zu probiren. Ich rechne auf Ihre Gefälligkeit, daß Sie veranstalten, daß Schubert gewiß zu diesen Proben kömmt. Ich muß mich billig wundern, daß sich Schubert überhaupt nicht bey mir sehen läßt, da ich doch wegen seinem Erlkönig und wegen andrer Angelegenheiten ihn dringend zu sprechen habe. Mit Achtung

Ihr

Ergebener

St. H. (?) 26. März 1821.

Leop. Sonnleithner.

Hr. v. Hüttenbrenner!

So eben erhalte ich beyliegenden Zettel v. Diabelli. Da Sie die Sache eingeleitet haben, so bitte ich Sie dringend das nötige zu veranlassen. Wenn Graf Fries die Dedication annimmt, so könnte der Titel folgender seyn:

Gretchen am Spinnrade,

Eine Scene aus dem Trauerspiele: Faust; von Göthe.

In Musik gesetzt, und

dem hochgebornen Hn. Hn. Moriz Reichsgrafen von Fries, Ritter des k. k. Leopolds Ordens etc. etc.

ehrfurchtsvoll gewidmet

von Franz Schubert

(2tes Werk)

Hat Fries die Dedication noch nicht angenommen, so könnte der Stecher in deß die Platte anfangen, und den Nahmen frey lassen. Belieben Sie deshalb mit Diabelli zu reden. Ihr Ergebner

den 13. April 1821.

Leopold Sonnleithner

Empfangen 25. Oct. 1822.

Es macht mir ein besonderes Vergnügen jungen Talenten die gewöhnlich raue Bahn der Kunst zu ebenen. Belieben Sie mir Buch und Musik von (Teufels Lustschloß) zu senden.

Entspricht es Ihren Äußerungen, so soll der Aufführung nichts im Wege stehen.

Ich bedaure, daß ich während meines Aufenthaltes in Wien, vom 20. Sept. bis 19. Octob., nicht das Vergnügen hatte, Ihre und Ihres talentreichen Freundes persönliche Bekanntschaft zu machen.

Hochachtungsvoll

22. Oct. 1822.

v. Holbein.¹⁾

¹⁾ Siehe das Faksimile im Bilderteil dieses Heftes. Red.

Adresse (außen): Prag.

Sr. Wolgeboren Herrn Jos. Hüttenbrenner, Registratur-Beamter der
k. k. österr. böhm. vereinten Hofkanzley in Wien,
abzugeben in der k. k. Hofkanzley.

Ich bitte Sie, lieber Freund dies dem wackern Schubert gütigst zu übergeben. Möchte es ihm einigen Vortheil gewähren, denn seitdem ich das Genie dieses jungen kräftigen, ungemein viel versprechenden Tonsetzers ergründet, gehört es zu meinen sehnlichsten Wünschen, sub umbra alarum tuarum für ihn zu wirken, so sehr ich es vermag. Guten Morgen liebster Freund *rara avis in terra, oder vielmehr rarissima.*

Von Hüttenbrenners Hand ist dieser witzige Brief¹⁾ mit dem Datum Jänner 1821 versehen und mit der weiteren Bemerkung: Graf Moritz von Dietrichstein Excell. k. k. Hofmusikgraf an den k. k. Hofopernsänger Mich. Vogl.

Besonders beredtsam ist der Brief des Leipziger Verlegers C. F. Peters, den Hüttenbrenner ebenfalls für Schubert zu gewinnen trachtete, und aus dem sozusagen die ganze Verlegerseele spricht. Der Brief ist auch ein Zeugnis für die Verlagstätigkeit jener Zeit, die noch Zeit fand, ausführliche Briefe zu schreiben. Wenn C. F. Peters übrigens gewußt hätte, welcher „Nahme“ der Name Franz Schubert werden sollte, hätte er nicht so umständlich geantwortet, sondern mit Eilpost sämtliche Manuskripte abverlangt.

Sr. Wohlgeb.
Herrn Jos. Hüttenbrenner
k. k. Hofkanzley Beamter
Wipplingerstraße Nro 389 3. Stock
in

Frey

Wien

Leipzig am 12. Novb. 1822

Herrn Hüttenbrenner in Wien

Seitherige gehäufte Geschäfte mögen mich wegen etwas verspäteter Beantwortung Ihres Geehrten vom 18. Octb. entschuldigen.

Sehr dankbar bin ich Ihnen für Ihre Mittheilung in Betreff des Herrn F. Schubert, mehrere Gesang Compositionen desselben sind mir vortheilhaft bekannt und erwecken Vertrauen zu dem, was Sie mir von diesem Künstler Vortheilhaftes sagen. Recht gern will ich zu einer weiteren Verbreitung der Werke dieses Componisten beitragen als solches die Wiener Handlungen können, allein ehe ich mich deshalb auf etwas einlasse, erlauben Sie mir Ihnen eine kleine Darstellung meiner Handelsverhältnisse zu machen.

Von dem Augenblicke an als ich in meine jetzige Handlung eintrat, faßte ich den Plan, mich als Verleger vortheilhaft auszuzeichnen, nie etwas schlechtes sondern vielmehr so viel wie möglich nur das Beste zu drucken; ganz diesen Plan auszuführen ist nicht möglich, denn von den vorzüglichsten Künstlern allein so viel Manuscripte zu erhalten als ich brauche, ist unmöglich und zweitens sind wir Verleger auch gar oft durch Convenienzen gezwungen manches zu drucken, was außerdem wenigstens

¹⁾ Das Faksimile befindet sich unter den Beilagen dieses Heftes. Red.

ich nicht drucken würde, ja wir müssen sogar manches oberflächliche verlegen und dadurch für jedes Publikum sorgen, denn mit bloß classischen Werken würden wir einen sehr beschränkten Geschäftskreis haben, weil bekanntlich die Zahl der Kenner nicht die Mehrzahl ist; demohngeachtet habe ich mich aber durch Gewinnsucht doch nicht zu dem unerträglichern aber gehaltlosen Modetand verführen lassen; sondern darauf gesehen, daß auch die Werke für den größern Haufen nie schlecht waren, übrigens immer auf meinen Lieblingszweck hingearbeitet und die Herausgabe vorzüglicher Werke mein Hauptbestreben sein lassen und in der Folge wird dies Bestreben immer sichtbarer werden, indem ich mit jedem Jahre neue gute Verbindungen anknüpfe, auch meine zunehmenden ökonomischen Kräfte mir mehr erlauben werden, solche Verbindungen zu unterhalten.

Aus diesem nun ergeben sich aber zwey Dinge die mich gar oft gefesselt halten, das erste ist die Zeit, von der ich fast immer im Zaum gehalten werde; um möglichst viel gute Werke zu erhalten, mußte ich Verbindungen mit guten Künstlern suchen und solche dadurch befestigen, daß ich nicht allein solche zufrieden zu stellen suchte, sondern mich auch zu ihrem stets bereitwilligen Verleger erbat, welches für beide Theile gut und angenehm ist; meine Verbindung mit den mehrsten meiner mir werthen Autoren wie Spohr, Romberg, Hummel etc. ist zum freundschaftlichsten Verhältnisse geworden und aus doppelter Hinsicht bin ich also nunmehr verpflichtet, alles zu übernehmen was mir solche Freunde und gute Künstler senden, wenn auch, wie oft der Fall vorkommt, manches darunter ist, wovon ich voraussetze, daß kein Gewinn dabei ist.

Durch diese Verpflichtung nun wird meine Zeit sehr beschränkt, denn nicht allein daß jene Künstler mich fortwährend beschäftigen, sondern ich muß auch noch einige Zeit in Vorrath behalten, für Werke die mir von solchen unerwartet zukommen, wie es jetzt bei einigen der Fall ist, meine übrige Zeit reicht dann selten hin, um auch andre ebenfalls nöthige Sachen herauszugeben, so daß ich also fast immer gehindert bin neue Componisten Verbindungen anzuknüpfen, weil zu deren Werken keine Zeit da ist.

Der zweite Punkt welcher mir neue Verbindungen erschwert und aus dem früher gesagten hervorgeht, ist die Neuheit und der in meinem Wirkungskreise noch unbekannte Nahmen eines angehenden Componisten. Gar oft trifft mich der Vorwurf, daß ich zur Bekanntmachung der Werke neuer Componisten nicht beitragen wolle und er nicht bekannt werden könne, wenn sich der Verleger mit der Ausgabe seiner Werke nicht befasse, allein dieser Vorwurf trifft mich ganz unrecht, alles kann man nicht machen sondern einem Plane muß man folgen wenn etwas ordentliches herauskommen soll; ich trachte nach den Werken der schon anerkannten Künstler, manches drucke ich zwar außerdem, allein kann ich von diesen genug erhalten, so muß ich die Einführung neuer Componisten andern Verlegern überlassen; diese können auch etwas thun und viele derselben thun jenes gern, weil sie die Honorare der schon ältern und theuern Künstler scheuen — ist aber der neuere Componist namhaft geworden und werden seine Werke als gut anerkannt, dann bin ich sein Mann, denn dann schlägt die Herausgabe seiner Werke in meinen mehr auf Ehre als auf Gewinn gegründeten Plan und lieber will ich dann seine Werke theurer honoriren als anfänglich wohlfeil beziehen.

Sie sehen also, daß es mir schwer fällt, Ihren Vorschlag wegen Hr. Schubert sogleich einzugehen, wobei namentlich meine sehr beschränkte Zeit ein Hauptgrund ist, indeß nach dem wie ich von demselben schließe, möchte ich den Wunsch des jungen Künstlers doch auch nicht gern abschlagen; als Mittelweg würde ich daher vorschlagen, daß mir Hr. Schubert einige seiner zum Druck bestimmten Werke zur

Ansicht übersende, denn ungesehen drucke ich nichts von einem noch wenig bekannten Componisten; macht ein großer bekannter Künstler etwas schlechtes, so fällt der Tadel auf ihn, denn mir war sein Name Bürge, bringe ich aber etwas von einem neuen Künstler was nicht gefällt, so trifft mich die Schuld, denn wer heißt mich etwas drucken, wenn ich nicht die eigne Überzeugung von dessen Güte habe, hier gewährt mir der Name des Componisten keinen Schutz.

Daß Hr. Schubert seine Werke bei mir in treue Hände niederlegt, ist keine Frage, er ist bei mir vor jedem Mißbrauch gesichert; finde ich dieselben nach Wunsche, so will ich davon behalten was ich kann, dagegen aber darf mir Hr. Schubert auch nicht übel nehmen wenn etwas nicht gefällt; ich werde ganz offen sein, denn solche Offenheit führt am sichersten zu einem guten Vernehmen.

Ferner muß ich bitten, daß er mir bloß die gelungensten Werke sende; zwar wird er nichts herausgeben wollen, was er nicht für gelungen halte, indeß dem sey wie ihm wolle, ein Werk fällt besser aus wie das andere und ich muß das beste haben, ich sage ich muß das beste haben, wenn ich einen Componisten bei meinem Publikum, welches sehr ausgedehnt ist, einführen soll, nicht um dabei eines Gewinnes sicherer zu sein, sondern meines Credits wegen. Ich habe mir es sauer werden lassen meinen Verlag möglichst zu vervollkommen, allein nun wird mir auch schon auf vielen Orten der Lohn dafür, daß meine Handlung ein vorzügliches Zutrauen genießt; man ist gewohnt daß ich viel gute Werke herausgebe und wenn ich bisweilen mit einem neuen Autor erscheine, so schenkt man ihm schon deshalb mehr Zutrauen, weil man glaubt, daß er gut sein müsse, weil ich mich damit befasse; freylich sind schon einigemal Täuschungen dabei vorgefallen, allein nunmehr werde ich immer vorsichtiger, um mir den sauer erworbenen Credit zu erhalten und immer mehr zu befestigen; aus diesem Grunde verlange ich von einem neuen Autor, daß er mir das gelungenste liefere, damit ich ihn gleich gehörig empfehlen kann und meine Empfehlung gerechtfertigt werde; auch wird durch den ersten Eindruck oft die Bahn für die ganze Folge gebrochen, daher angehenden Componisten nicht genug die gute Lehre wiederholt gegeben werden kann, daß sie mit der Herausgabe ihrer Werke so behutsam wie möglich zu Werke gehen, sie können viel componiren aber nur wenig drucken lassen, bis ihr Ruf gegründet ist.

Spohr hat erst 58, Andr. Romberg 66, Bernh. Romberg 38 Werke herausgegeben, während jetzt viele andre Künstler, welche weit jünger sind, schon über 100 drucken ließen; diese nun anerkannten Künstler haben auch weit mehr componirt aber nicht herausgegeben, und will man dagegen einen fruchtbaren und dabei gediegenen Mozart, Haydn, Beethoven etc. aufstellen, so erkläre ich solche als seltene Erscheinungen, die man allerdings zum Vorbilde nehmen muß, allein die Erfahrung muß erst lehren, ob man ihnen gleich ist; und welche Menge frühere Werke von Mozart sind nicht gedruckt worden!

Haben Sie nun die Güte sich wegen dem hier mitgetheilten mit Hrn. Schubert zu besprechen und ein weiteres zu verfügen; was die Bedingungen seiner Seits betrifft, so bitte ich, solche mir mitzutheilen, indem es für mich ein unangenehmes Gefühl ist, auf ein Geistesprodukt ein Gebot zu thun; übrigens werden die Bedingungen keinen Anstand geben, denn die Beständigkeit, mit welcher meine Autoren bei mir bleiben, beweist schon, daß mit mir gut auskommen ist, und mir selbst kann ich dies Lob ertheilen; übrigens werden ja die Bedingungen des jungen Künstlers nicht so hoch gestellt sein, daß solche nicht leicht annehmbar wären.

Daß von einem Werke des Hn. Sch. in Wien allein 300 abgesetzt werden können, will ich glauben, sobald solches in Wien gedruckt ist; ich aber setze dort schwerlich 100 ab, ob ich gleich mit allen Handlungen in Verbindung stehe; Sie

werden solches nicht wohl begreifen, auch ich will mich nicht auf eine Auseinandersetzung der Ursachen einlassen, allein daß es so ist, dürfen Sie mir glauben und die Erfahrung bestätigt solches nur zu sehr und nur selten geschieht darinnen eine Ausnahme.

Ich empfehle mich Ihnen und verbleibe mit aller Hochachtung

Ew Wolgeb.

ergebenster Diener

C. F. Peters.

Wenn Hr. Schub. Gesangsmusik mit sendet, so sind Gesänge, welche einen Nahmen haben, wie Beethoven Adelaide oder dgl. lieber als bloße Lieder, denn es erscheinen so viel Lieder u. Gesänge, daß man diesem Titel nicht mehr genug Aufmerksamkeit schenkt.

Aus Hüttenbrenners Schubert-Notizen ist auch noch folgendes mitteilenswert. „Schubert hatte eine ungewöhnlich hohe Stirn. Dieß entgegen einer gedruckten Notiz, daß Sch. eine niedre Stirn hatte. Beim Komponiren kam mir Schubert wie ein Somnambulus vor. Seine Augen leuchteten dabei hochvorstehend wie ein Glas. Dabei schnalzte er öfter mit der Zunge.“ „Beim Vater mußte Schubert an 9 Stunden Schulgehilfendienste leisten. Nach dieser ermüdenden Leistung legte sich Franz im Winter erst in seiner ungeheizten Kammer ins Bett und komponirte seine herrlichen Lieder mit aller Passion.“ „Der Schubert ist mehr als der Herr von Schubert! (Man wollte Schubert nicht Herr von nennen.) Dies sagte mir Schubert am Haarmarkt.“ „Schuberts schönstes Lied ‚Der Wanderer‘ eine Novelle von ? zu eruiren.“

Auch eine bekannte Äußerung Schuberts wird in diesen Notizen bestätigt: „‚Mich soll der Staat erhalten‘ äußerte Sch. ein paar mal zu mir, ‚ich bin für nichts als das Komponiren auf die Welt gekommen.‘“ Offenbar ein weiterer Ausspruch Schuberts ist auch der dort stehende Satz: „Ehe ich Lektionen gebe, esse ich lieber schwarzes Brod!“

Im Jahre 1857 wollte Ferdinand Luib, Direktionsadjunkt im Handelsministerium, eine Schubert-Biographie herausgeben. Er schickte deshalb einen Fragebogen an Josef. Leider beantwortete dieser die zum Teil sehr fesselnden Fragen nur unvollständig, indem er das Weitere offenbar seinem Bruder Anselm überließ. Anselm war von Liszt schon im Jahre 1854 aufgefordert worden, eine Biographie seines Jugendfreundes Franz Schubert (beide waren Schüler Salieri's mit Aßmayer, Randhartinger usw.) zu verfassen. Anselm tat dies und sendete die Handschrift nach Weimar. Zugleich verkaufte er eine Kopie davon an den Buchhändler Mühlfeit in Graz. Liszt wollte nun, wie Josef angibt, diese Biographie nicht veröffentlichen, weil Anselm sich hierin gegen die Zukunftsmusik aussprach. Josef bezeichnete beide Niederschriften als verloren; jüngst wurde ein Exemplar von O. E. Deutsch aufgefunden und herausgegeben. Für Ferdinand Luib in Wien aber schrieb Anselm später biographische Notizen, die „auch

als Selbstbiographie gelten können“. Ferdinand Luib soll über Schubert, Anselm Hüttenbrenner, aber auch über Beethoven „und alle Künstler der Vergangenheit und Gegenwart in Wien authentische Materialien zu deren Biographien aus den betreffenden Archiven“ besessen haben.

Aus diesem unvollständig beantworteten Fragebogen Luibs, aus dem schon im vorigen einiges benutzt wurde, sind vielleicht noch zwei Antworten von Bedeutung. So heißt es dort: Schubert hat mit (dem Wiener Verleger) Leidesdorf paktiert, diesem gegen jährlich 1200 Gulden Wiener Währung auf zwei Jahre Lieder zu liefern. Die Beethoven gewidmeten Variationen op. 10 trug Schubert im Stich zu Beethoven, der aber nicht zu Hause war. Sowohl Karl Beethoven als Schindler sagten Josef Hüttenbrenner aber wiederholt, daß „sie Beethovens Beifall erhielten, denn ein Paar Monate hindurch spielte sie Beethoven mit seinem Neffen fast täglich. Ansonst kam Schubert mit Beethoven nie in Berührung, nur zum ersten und letzten Mahle an Beethovens Sterbelager mit Anselm, mir und Teltscher, wohin uns Schindler führte!“ Diese Angabe stimmt allerdings nicht mit den Angaben Anselms, der an Ferdinand Luib am 23. Februar 1858 von einer früheren Bekanntschaft Beethovens mit Schubert berichtet. (Vgl. Heuberger's Biographie S. 85.) Da seit Beethovens Tod mehr als vier Jahrzehnte verflossen waren, kann Josef geirrt, kann er eine frühere Bekanntschaft Schuberts mit Beethoven vergessen haben. Aber sehr wahrscheinlich ist es nicht, um so mehr, als seine Angaben sonst den Eindruck großer Zuverlässigkeit machen. Auf die Frage Luibs, was ihm noch von Frau von Sanssouci in Erinnerung ist, gibt er in fester Handschrift an: „Der Neffe derselben, der k. k. jub. Zahlmeister Plantin, dermal wohnhaft in Penzing im Hause des Bürgermeisters kann hierüber vollständige Auskunft geben.“

Heuberger veröffentlicht auch in seiner Biographie die beiden in Hüttenbrenners Schubert-Nachlaß befindlichen Rechnungszettel¹⁾, aus denen hervorgeht, wie Josef dem in Geldnöten befindlichen armen Meister beigestanden ist: so hat er für ihn Notenpapier gekauft, Kopisten bezahlt; auch die oben wiedergegebenen Briefe an Holbein und Peters finden sich verzeichnet, denn Josef hat das Porto dafür ausgelegt. Das war 1822, sechs Jahre vor dem Tode Schuberts. Mit einem Wort, wenn hier einiges von Josef Hüttenbrenner erzählt wurde, so geschah es deshalb, weil es keine Freundschaft des Wortes war, sondern eine der Tat.

¹⁾ Vgl. das Faksimile unter den Kunstbeilagen dieses Heftes. Red.

REVUE DER REVUEEN

Aus Tageszeitungen (Fortsetzung)

BERLINER TAGEBLATT, No. 302 (16. Juni 1912). — „Wann endlich feiern wir ein Brucknerfest?“ Ein Ruf zur Sammlung von Hans Kyser: „... Wie jeder einzelne, hat auch ein Volk seine Ungerechtigkeiten, und Bruckner ist diesmal das Opfer. Viele Hunderte stiller und bester Musiker im Lande schöpfen heute schon ihre höchsten Wonnen aus dem Weltbrunnen der Brucknerschen Musik. Das ist die Wahrheit. Es ist die Wahrheit, daß diese Gemeinde mit Ingrimme immer wieder liest, wie man über diesen Genius heute noch öffentlich zu urteilen wagt; aber sie beißen es in sich hinein und reden nicht dawider. Es ist die Wahrheit, daß sie in keinem erreichbaren Konzert, wo dieser Name auf dem Programm steht, fehlen, und daß ihnen mitten in den Seligkeiten seiner Klänge plötzlich das Herz in Bitterkeit aufzuckt, wenn sie der Schuld gedenken, die Deutschland, das Land der Musik, noch abzutragen hat. Und es ist die Wahrheit, daß es nun endlich dreimal an der Zeit ist, auch dieses Meisters Kraft für die Seele seines Volkes fruchtbar zu machen, weil unser ganzes Volk aus den offenbarten Seelenkräften jedes Genius, der ihm entsprossen, neue rhythmische Kräfte zu jeder Tätigkeit gewinnt. Darum will ich hier die Anregung geben: Feiert in Berlin im nächsten Jahr das erste deutsche Bruckner-Fest!...“ — Am 18. Juni erwidert Emil Gutmann auf die Anregung Kysers, daß sein Artikel für das bereits seit einem Jahr geplante „Erste Bruckner-Fest“ ein gutes Omen bedeute. „Vor mehr als einem Jahr habe ich mit Ferdinand Löwe... über Art und Umfang des Festes unterhandelt, und wir sind auch prinzipiell übereingekommen, daß das Fest im Frühjahr 1913 — in Berlin veranstaltet werden soll. Neben Löwe, der sich um die Popularisierung Bruckners (besonders in Wien und München) die größten Verdienste erworben hat, sollen noch zwei andere bedeutende Dirigenten beigezogen werden. Das Programm soll eine Auswahl aus den Symphonieen und das Tedeum sowie als Hauptpunkte die beiden so selten (in Berlin vielleicht überhaupt noch nicht?) aufgeführten großen Messen bringen.“

DÜSSELDORFER ZEITUNG, 5. August 1912. — „Gelehrte Musik.“ Von Paul Zschorlich. „Warum geht das Publikum mit Vorliebe in die Operette, und warum zögert es, die moderne Oper zu frequentieren? Zugegeben auch, daß es das heitere Genre an und für sich vorzieht, und daß auch die Opernkomponisten selber nicht ganz schuldlos an diesem mangelnden Interesse sind, weil ihre Stoffe nur zu oft schlagkräftiger Dramatik entbehren, so muß doch als ein Hauptgrund berücksichtigt werden, daß die moderne Musik zu hohe Ansprüche an die Aufmerksamkeit und an das Auffassungsvermögen weiter Kreise stellt. Eine auf Wagners Errungenschaften weiterbauende Musik erschließt sich dem Verständnis nicht ohne weiteres. Sie verlangt nicht nur ein Mitfühlen, sondern auch ein Vertiefen, eine gewisse liebevolle Beschäftigung mit ihr. Sie geht im Ohr nicht restlos auf ohne Studium. Wer aber von den musikalischen Laien hat die Zeit für dieses Studium? ... So kommt es, daß ein gutes Teil unserer modernen Musik, der Fühlung mit dem Verständnis der Laien verlustig gegangen, nur einer musikalischen Elite sich erschließt. Diese Musik offenbart schon heute hin und wieder einen fast esoterischen Charakter. Sie ist eine Kunst für gut Vorgebildete, für solche, die sie studieren wollen und können. Es ist eine gelehrte Musik. Parallel mit diesen Schöpfungen läuft dann auch die Erscheinung, daß mancher Komponist auf den Beifall einer Elite größeren Wert legt, als auf den des großen Publikums. Es wäre zwecklos

XI. 23.

und hieße die kunstgeschichtliche Entwicklung verkennen, wollte man nun die Forderungen an die Komponisten richten, andere Wege zu gehen, andere Formen zu suchen. Sie suchen ja gar nicht. „Es“ sucht in ihnen. Aber darum ist es gleichwohl, scheint mir, nicht müßig, festzustellen, was ist. Es gilt hier nicht, den Schaffenden gute Lehren zu erteilen, sondern sich der Gefühle und Gegensätze zu vergewissern, die unleugbar vorhanden sind, und sie im Auge zu behalten.“

FRANKFURTER ZEITUNG, 56. Jahrgang, No. 59, 65, 93, 156 (29. Februar, 6. März, 3. April, 7. Juni 1912). — No. 59. „Literatur und Musik in Deutschland.“ Von Kurt Walter Goldschmidt. Den großen Künstlern, sagt Verfasser, „hat zumeist etwas Äußerliches, Stoffliches, Faszinierendes, das sie dabei keineswegs entwertet, beim Publikum Eingang verschafft. Vor allem aber erklärt sich aus so eigentümlich gemischten Motiven die außerordentliche Machtstellung, die sich das musikalische Leben in Deutschland erobert hat. Zunächst aus allerlei allgemeinen Gründen, die nicht an nationale Grenzen gebunden, sondern ‚menschlich, allzu menschlich‘ sind. Da ist vor allem das sinnlich reizvolle und aufreizende Element aller Musik, wie es in dieser Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit auch nicht die mehr vermittelte und nur auf Anschauung gestellte bildende Kunst besitzt, noch viel weniger aber die Poesie, deren Wirkungen, im Vergleiche zur Musik, doch nur aus ‚zweiter Hand‘ sein können, was ja eben auch ihre Eigenart und ihr Vorzug ist. Dazu kommt, daß die Musik die wenigst intellektuelle Kunst ist, die sich an Instinkt und Empfindung, an das ganze unzersetzte Lebensgefühl, nicht an Verstand und Bildung wendet — und gerade deshalb so viel weiter und tiefer dringt als vor allem die Poesie, die natürlich auch im letzten Grunde gefühlt sein will, aber doch zugleich ein bestimmtes Maß von Kenntnissen, Verfeinerung, Urteilsfähigkeit voraussetzt und eigentlich überhaupt erst auf höherer Kulturstufe genießbar wird. Daher denn auch das musikalische Interesse von vornherein so viel verbreiteter ist als vor allem das literarische und selbst das für bildende Kunst. Freilich bleibt dieses Interesse doch auch meistens an der Oberfläche haften und schließt ein profundes, wirklich künstlerisches Verständnis nur in Ausnahmefällen ein — aber immerhin kommt die Wirkung der Pflege der Musik zugute, und das gibt doch für die Kultur den Ausschlag.“ — No. 65. „Vom Konzertsaal zum Symphoniehaus.“ Ein Beitrag zur Konzertreform von Paul Marsop. „Noch eine kurze Spanne Zeit, und der ‚Musiksaal der Zukunft‘ wird nicht nur in Einzelheiten, sondern als wohldurchdachtes, zweckmäßig schön gegliedertes Ganzes verwirklicht sein ... Stehen ihre [Hutschenruyter-Berlages und Haigers] Beethoven-Häuser einmal, so wird man sich staunend fragen, wie es denn möglich war, daß man die Heroen der deutschen Tonwelt so lange Zeit mit einem Notobdach oder einem vom Parvenugeschmack aufgeputzten Speicher vorliebnehmen ließ. Dem Genius, der Göttliches in sich trägt, gebührt Verehrung! So werden Beethovens Symphonien und seine ‚Hohe Messe‘, wenn auch nicht die Religion der Zukunft, wie einst David Friedrich Strauß meinte, aber eine Religion späterer Tage darstellen, in deren Weihedienst sich Freidenker mit Angehörigen aller Konfessionen gemeinsam betätigen können.“ — No. 93. „Bach im Wandel der Zeiten.“ Von Paul Bekker. „Wenn anfangs ein verhältnismäßig geringer Teil der Werke Bachs Verbreitung fand — war es nicht gerade der, von dem zunächst am ehesten produktive Wirkungen ausgehen konnten? War die Verurteilung vieler Bachscher Tondichtungen zu einem Dornröschenschicksal wirklich nur ein nüchterner Zufall? Lag nicht vielmehr darin ein Selbstkriterium solcher Zeiten, die zu sehr von eigenen Eroberungsplänen in Anspruch genommen waren, um sich der Durchforschung des ganzen Bachschen Schaffensgebietes hingeben zu können? Fragen wir: was hätte der Kom-

ponist der ‚Schöpfung‘ und der ‚Jahreszeiten‘, der Autor des ‚Figaro‘ und der ‚Zauberflöte‘, der Dichter der ‚Eroica‘, der ‚Neunten‘, der Missa solemnis aus der ‚Matthäuspassion‘ gewinnen können? Sie wären einer so ganz anders gearteten, ihnen wesensfremden Welt gegenüber vielleicht an ihrer eigenen Kraft irre geworden, hätten einen Ausgleich, eine Auseinandersetzung versucht, die sie nicht hätten zu Ende führen können, weil die Menschheit, die sie vertraten, nicht reif genug für diese Aufgabe war. Darum stießen sie, und mit ihnen die Generation, der sie angehörten, alles, was sie an der freien Entfaltung ihrer persönlichen Kräfte gehemmt hätte, mit dem instinktiven Egoismus der bewußt Aufwärtsstrebenden von sich ab. Sie durften, sie mußten das ignorieren, was sie nicht brauchten. Hier waltete kein blinder Zufall, sondern strenge Gesetzmäßigkeit. Die niederdrückende Kraft des schöpferischen Künstlers Bach mußte zunächst ausgeschaltet werden, wenn die Nachfolger nicht dem Epigontum verfallen sollten. Der Teil des Bachschen Wesens aber, dem eine direkte Einwirkung auf die zeitlich Nahestehenden vorbehalten blieb, war seine erzieherische Kraft . . . Der Zugang zu den Werken ist erschlossen, ihre Geschichte ist bis auf geringfügige Einzelheiten festgestellt, ihre Ästhetik klargelegt. Bleibt noch eins: die systematische Ausnutzung dieses Materials, die rationelle Pflege Bachscher Kunst. Wir sind damit noch weiter zurück, als man glauben sollte . . . So stehen wir auch jetzt, mehr als anderthalb Jahrhunderte nach Bachs Tode, großen Aufgaben der praktischen Bachkunde gegenüber. Recht besehen, fangen wir überhaupt erst an. Das Fundament ist gelegt, nun gilt es zu bauen, so zu bauen, daß spätere Generationen nicht wieder einzureißen brauchen, sondern das Werk weiterführen können — so hoch, wie es nach den Intentionen seines Schöpfers emporwachsen sollte.“ — Nr. 156. „Stephen Heller.“ Von Hermann Wetzels. „Was ist er uns als Künstler? . . . Denke ich an seine ‚Préludes pour Lilli‘, seine ‚Valses rêveries‘, sein op. 47, jenen wunderbaren Strauß frischester, zartester Einfälle und vieles andere, so weiß ich nichts, was ich daneben stellen könnte. Wir haben Tieferes, Innigeres, Erhabeneres auch in der kleinen Form durch Beethoven, Schumann, Brahms, aber es ist alles etwas Grundverschiedenes von dem, was Heller bringt. Keiner hat die Grazie, diesen lebenswürdigen, so gelind zu Herzen gehenden Plauderton wie Stephen Heller. Schütz, sein Biograph, beobachtet richtig, wenn er ihn in seinen reifsten eigenen Werken an Schubert anreicht. Von dessen Gemühtiefe, die der Tod allzufrüh verschloß, hat uns Stephen Heller etwas wiedergegeben. Natürlich nur einen kleinen Teil, den aber in unmittelbarer Stärke und Reinheit. Hellers Kunst ist intim und bescheiden, aber sie ist ursprünglich, Kunst aus erster Hand. Er ist kein Nachfolger, sondern ein originaler Kleinmeister. So steht er durchaus über Kirchner und Jensen, etwa Robert Franz vergleichbar.“

HAMBURGER NACHRICHTEN, 10. März 1912. — „Beethoven und Hamburger Familien.“ Von H. F. Beneke. Behandelt die Genealogie der bis ungefähr auf das Jahr 1270 nachweisbaren aus Brabant stammenden Familie Lenglez (Engels). Rigaud Lenglez, der „im Jahre 1432 nach dem Tode beider Eltern Dynaste derjenigen Lehnsherrlichkeit wurde, welche sein Vater inne gehabt hatte, verheiratete sich viermal, und zwar in vierter Ehe mit Jaqueline de Bethove. Diese Notiz ist hochinteressant, denn sie bezeugt das Vorhandensein einer adeligen Familie van Beethoven in Brabant um das Jahr 1450 und früher. Es ist zwar noch nicht erwiesen, aber doch sehr wahrscheinlich, daß dies die gleiche Familie ist wie die, aus der Ludwig van Beethoven stammt.“ Verfasser will darauf hinielende Nachforschungen anstellen, glaubt aber schon jetzt berechtigt zu sein, mitzuteilen: „1. daß die Vorfahren der genannten hamburgischen Familien mit den wahr-

20*

scheinlichen Vorfahren Ludwig van Beethovens verschwägert waren, und 2., was wichtiger ist, daß eine adelige Familie van Beethoven in Brabant für das 15. Jahrhundert durch jene Notiz in der Stammtafel der Lenglez nachgewiesen ist.“

LUZERNER TAGBLATT, No. 106 (5. Mai 1912). — „Carl Attenhofer.“ Zum 75. Geburtstag des Schweizer Tonsetzers. „Die große Popularität verdankt Carl Attenhofer vor allem seinen Schöpfungen auf dem Gebiete des A-cappella-Männerchorliedes. Nie versagende melodische Erfindung, frischer rhythmischer Puls, ungezwungene Harmonik und ein glücklicher humoristischer Zug machen ihm diese schwere Aufgabe leicht, volkstümlich zu schreiben und dabei doch das künstlerische Niveau zu bewahren.“

NEUES WIENER TAGBLATT, 17. Januar, 5. und 7. Juni, 22. Juni, 5. August 1912. — (17. I.) „Ein vergessener Musiker [E. T. A. Hoffmann].“ Von Johannes Brandt. Seine „Undine“ nennt Verfasser einen „Markstein in der Entwicklung der deutschen Oper, denn dieses Werk trug alle jene Keime schon in sich, die durch Weber zur Blüte, durch Richard Wagner zur reifen Frucht werden sollten“. „Der Angelpunkt, um den sich Hoffmanns schriftstellerisches Wirken drehte, war eine begeisterte Verehrung unserer klassischen Meister, vor allem Mozarts und Beethovens. Nicht mit leeren Worten, sondern ausgerüstet mit allen Hilfsmitteln einer gründlichen Fachkenntnis und universellen Bildung, geleitet durch ein tiefes Verständnis für das damals noch nicht allgemein anerkannte Schaffen beider Künstler, trat er für ihre Kunst ein, und manchem Werke Beethovens hat er die Bahn geebnet. Auch Johann Sebastian Bach, jener Zeit noch ein Buch mit sieben Siegeln, hat er als einer der Ersten in seiner herben Größe erkannt. Aus diesen Quellen entsprang Hoffmanns eigene Produktion. Umgekehrt fand bei ihm Richard Wagner bedeutsame Anregungen . . . Nicht so scharf getrennt wie in der Literatur stehen Klassizismus und Romantik in der Musikgeschichte einander gegenüber. Von Beethoven führt ein erkennbarer Weg hin zu Wagner. Und es wäre wahrlich an der Zeit, dem Künstler historische Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, der vermittelnd an der Grenzscheide beider Epochen stand, der bahnbrechend aus der alten Zeit eine neue schuf, E. T. A. Hoffmann, dem letzten Klassiker, dem ersten Romantiker.“ — (5. und 7. VI.) „Brahms in Wiesbaden.“ Mit ungedruckten Briefen. Von Max Kalbeck. „So viele rheinische Städte sich näherer Beziehungen zu dem großen Tondichter Johannes Brahms rühmen dürfen, keine hat ein so eigentümliches inneres Verhältnis zu seiner Musik aufzuweisen wie die zum Weltkurort emporgeblühte Residenz des ehemaligen Herzogtums Hessen-Nassau, das reizende Wiesbaden. Zwischen den Blumenbeeten heiteren Gartengeländes, in den lauschigen Forsten abwechslungsreicher Umgebung, auf den sonnigen Höhen reben- und laubumkränzter Waldberge gedieh im Sommer 1883 das dritte der vier großen symphonischen Werke des Meisters, die weltfreudige F-Dur-Symphonie zur Vollendung. . . . Die Wiesbadener Symphonie wurzelt mit ihren keimenden Anfängen in den fernen Sturmtagen der romantischen, am Rhein verlebten Jugend, und ihr fruchtschwerer, hochsommerlich gefärbter Wipfel blickt auf eine Vergangenheit zurück, deren prophetische Hoffnungen und Wünsche sich glorreich erfüllten. Nur an Ort und Stelle, wo Luft und Sonne sein Wachstum so mächtig förderten, konnte der stolze Baum die schimmernde Krone erheben, und der im Herzen des Künstlers waltende untrügliche Instinkt war es, was ihn aus Österreich zu einem längeren Aufenthalte wieder an den Rhein führte.“ — (22. VI.) „Neuentdeckte Werke Josef Lanners.“ Von Fritz Lange. Über eine Reihe von Originalpartituren (mehr als 40) des vormärzlichen Walzermeisters, die kürzlich in den Besitz eines Wiener Sammlers kamen, „wahre Prachtstücke, die ein halbes Jahrhundert in Privatarchive ruhten . . . Ein Teil dieser wertvollen

Handschriften repräsentiert gewissermaßen die erste Blütezeit Lannerscher Walzerkunst, während der weitaus größere Teil aus des Meisters letzten Lebensjahren stammt... Es ist hochehrfreulich, daß der Schatz von Lanner-Manuskripten . . . in jener Stadt verbleibt, deren selig verträumtem Wesen Lanner durch seine graziösen Weisen so herzbezwingenden Ausdruck verlieh.“ — (5. VIII.) „Das musikalische Wien vor 60 Jahren.“ Jugenderinnerungen von Josef Lewinsky.

PESTER LLOYD, 28. Januar, 2. April, 1. Juni 1912. — (28. I.) „Jacques Offenbach“. Von Max Nordau. Offenbachs Talent „geschah schweres Unrecht, als man es für Frankreichs Mißgeschicke verantwortlich machen und ächten wollte. Es war eine falsche Anklage, daß man ihn bezichtigte, der Sittenverderber und Fäulnis-erreger des Zweiten Kaiserreichs gewesen zu sein . . . An sich bedeuteten die kecken, fortreißenden Rhythmen Offenbachs nichts als überschäumende Fröhlichkeit, jauchzenden Übermut; zu einem Zerstörer des Respekts, zu einem Verspotter aller Ehrwürdigkeiten und feierlichen Symbole, der Götter des Olympos, der salbungsvollen Tempelpriester, der Königsherrlichkeit von Gottes Gnaden, des pompösen und albernen Hofschranzentums wurde er nur durch die entzückend ruchlosen Gavrochetextbücher von Meilhac und Halévy, die allerdings erst seine Musik wirkungsvoll erhellten, wie die Feuerzeilen von Beleuchtungskörpern und Architekturlinien einer dunklen Fassade. Offenbach war eine melodische Spottdrossel, die ihr Nest an Palastgiebeln und Kirchenportaln baute und ihre Triller in gespreizte Zeremonien hineinschmettern ließ. Er war übrigens nicht das allein. Am Grunde seiner komplizierten Seele schlummerte ein sentimentaler Romantiker, der von Zeit zu Zeit erwachte und mit der blauen Blume in der Hand im Mondschein Ständchen sang. Er hat gut Köln und den Rhein verleugnen: in manchen seiner schönsten Schöpfungen, in ‚Fortunios Liebeslied‘, im Abschiedsbriefe der ‚Perichole‘ erklingen alle Glocken und Glöcklein der heiligen Domstadt und alle Abendstimmen der Loreleyklippe.“ Das 20. Jahrhundert, sagt Nordau, sei im Begriff, Offenbach Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. — (2. IV.) „Eine amerikanische Preisoper“. Von M. Baumfeld. Über „Mona“, Text von Hooker, Musik von Horatio Parker. Die Autoren „haben einen äußerst glücklichen Abend verlebt. Sie sind von patriotischen und auf jede Erfolgsmöglichkeit stolzen Mitbürgern geehrt worden, als wenn ihr Wollen wirklich Gelingen gewesen wäre. Dafür, daß sie nicht an Überhebung und Selbstverblendung bei etwaigen zukünftigen Versuchen scheitern, hat die über allen Patriotismus hinaus sehr vernünftige und einsichtsvolle amerikanische Kritik am nächsten Morgen gesorgt. Sie ist sich der großen Gefahr durchaus bewußt geworden, die darin gelegen hätte, Werke von der Art der ‚Mona‘ etwa wirklich als ein Nahekommen an das angestrebte Ziel einer amerikanischen Nationaloper gelten zu lassen.“ — (6. VI.) „Der Orchesterdirigent“. Von Max Nordau. Trotz oder wegen ihrer Übertreibungen amüsante, mancherlei satirische Spitzen gegen das Pultvirtuosentum enthaltende Plauderei über frühere und jetzige Meister des Taktstocks. „Die Franzosen haben das Komödiantentum des Orchesterdirigenten nicht gekannt, es ist in dem ernsten, gediegenen Deutschland erfunden und von dort nach Paris eingeführt worden.“ Nordau unterscheidet drei scharf umrissene Typen: den „Feldherrn“ (Beispiele: Strauß, Mottl und Muck), den „pantomimischen Schauspieler“ (Beispiele: Mahler und Weingartner) und den „Faustkämpfer“ (Beispiel: Erdmannsdörfer). „Das Orchester sinkt vor dem Spiele des Dirigenten zur Bedeutungslosigkeit hinab. Es könnte im Grunde ganz wegfallen. Dann würde der große Mann am Dirigentenpult vielleicht erst seine volle Bedeutung erlangen.“

Willy Renz

Schluß folgt

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

352. **Stephan Krehl**: Musikerelend. Verlag: C. F. W. Siegel (R. Linnemann), Leipzig. (Mk. 1.50.)

Unter obigem Titel hat Stephan Krehl, den man als Tonsetzer von Begabung, Ernst und Erfolg kennt, ein Büchlein erscheinen lassen, das zwar teilweise längst Gesagtes wiederholt, aber dabei doch den Wert einer kräftigen Mannestat hat. Denn es gehört heutzutage nicht wenig Mut dazu, gegen den undeutschen Geist anzukämpfen, der in unserem Musikbetrieb die Herrschaft an sich gerissen hat, und für den alten deutschen Idealismus in der Kunst eine Lanze zu brechen, ja sogar allen Ernstes die Forderung aufzustellen, daß die Beschäftigung mit der Musik den Künstler auch innerlich adeln und ihn zu einem neuen, großen Menschen machen solle. Freuen wir uns, daß ein namhafter Musiker, der nicht aus Verärgerung, sondern aus tiefstem Empfinden heraus schreibt, diesen Mut gefunden hat und uns in einem Teile seines Buches zu zeigen versucht, wie die mannigfachen Schäden und Mißstände des heutigen Musiklebens hauptsächlich daher rühren, daß unsere Tonkunst oberflächlich, geschäftsmäßig, äußerlich geworden ist und daß von ihr leider nicht mehr die Wagnersche Definition gelten kann: „Deutsch ist, eine Sache um ihrer selbst willen zu tun.“

Wenn man diesen ehrlichen und tapferen Grundgedanken des Krehlschen Buches einmal erkannt hat, sieht man, daß er von ihm aus alle Einzelheiten des Musiklebens betrachtet, sodaß auch diejenigen Teile seines Werkes, die nichts objektiv Neues bieten, doch das Alte unter einem ungewohnten Gesichtswinkel zeigen. Die Kapiteleinteilung der 107 Seiten starken Broschüre erscheint mir mehr zufällig als logisch; immerhin muß sich eine ausführliche Besprechung, wie sie diese ehrliche Veröffentlichung erheischt, an die einzelnen Kapitel halten.

Das erste betitelt sich „Täuschungen und Enttäuschungen.“ Vom jugendlichen Übereifer, von den ausschweifenden Hoffnungen der angehenden Künstler, von ihrem Größenwahn ist darin die Rede, ebenso von den Enttäuschungen, die sie durch ihre Lehrer und durch das Publikum, sowie durch reklamekundige Konkurrenten erleben. Man darf der Darstellung Krehls, der nur etwas mehr Klarheit in der Gliederung und Folgerichtigkeit in der Verbindung der einzelnen Elemente zu wünschen wäre, im allgemeinen vollständig zustimmen. Was er über gewissenlose, unfähige Lehrer sagt ist ebenso treffend wie seine Klage über die hirnlose Reklame, durch die so mancher Durchschnittsmusikant, wenn er nur dem Agenten 30 000 Mk. zur Verfügung stellen kann, zum großen Virtuosen und unvergleichlichen Spezialisten emporgehoben worden ist, während Begabtere, die auf ähnliche Hilfsmittel verzichten wollen oder müssen, tief unten in der Verborgenheit bleiben. Dabei ist aber doch zu bedenken, daß in unserer Zeit eben zu jeder auf Erwerb gerichteten Tätigkeit ein gewisses Betriebskapital gehört und daß dieses auch auf dem Gebiete der Kunst (ganz gleich ob Musik, Dichtung, Plastik, Malerei, Gesang oder Schauspielkunst) von größter Bedeutung

ist. Widersprechen möchte ich auf Grund langjähriger Erfahrung der Schilderung, die der Verfasser auf S. 21 von dem Publikum entwirft, das der Konzertagent mit Freikarten dem ausübenden Musiker zuführt: „Bald erblickt man lebhaft Damen, welche im ersten Teile des Konzerts nur an die Beendigung ihrer Toilette denken. Bald sind vergnügte Pärchen zu sehen, die sich witzige Bemerkungen zuflüstern. . . Die Musik, welche diesen Hörern vorgeführt wird, dringt nicht zu ihnen ein. Im Gegenteil, sie läuft an ihnen, wie der Regen an einem Gummimantel, ab. Vollständig gleichgiltig ist es, ob ein Werk von Beethoven, Mendelssohn oder Rheinberger gespielt wird . . . für nichts ist wirkliches Interesse, wirkliches Verständnis vorhanden.“ Krehl sieht hier entschieden zu schwarz. Ich habe im Gegenteil gefunden, daß die meisten derjenigen Leute, denen der Agent Freikarten zusendet, sehr musikfreundlich ja sogar oft wirklich musikverständlich sind, während dasjenige Publikum, das einem Modevirtuosen in hellen Haufen zuströmt, meist recht urteilslos ist.

Manche Tatsachen, die Krehl mitteilt, sind gewiß sehr bedauerlich. Wenn Virtuosen von einem begüterten Tonsetzer 1000 Mk. für jede Vorführung eines Konzerts aus dessen Feder nehmen, so ist das unwürdig und unkünstlerisch; und wenn ein Kritiker, der zugleich Gesanglehrer ist, eine gute Besprechung davon abhängig macht, daß der betreffende Sänger erst einige teure Stunden bei ihm nimmt, so ist dies skandalös und der Name des betreffenden Mannes gehört schonungslos an den Pranger — aber ich bin überzeugt, daß der Fall ganz vereinzelt dasteht, denn ich weiß besser als Krehl, wieviel künstlerische Hingabe, Selbstverleugnung und ehrliche Arbeit gerade in den Kreisen der so viel angefeindeten Musikkritik geleistet wird.

Daß diese letztere auch bei Krehl schlecht genug wekommt, ist selbstverständlich, und es wäre wahrlich kein Wunder, wenn wir Kritiker endlich der Schmähungen überdrüssig würden und die „Liebe“ verlören, die uns allein fähig macht, das saure Amt auszuüben. Weiß Krehl wirklich nichts davon, daß unzählige unbekannte Anfänger nur dem Interesse der Kritik ihre künstlerische Existenz verdanken? Freilich, wenn sie dann zu Rang und Ansehen gelangt sind, stellt sich der Hochmutsteufel ein und sie haltens für Ehrenpflicht, auf die Kritik zu schimpfen. Hundert Durchschnittskonzerte anhören, nur um nicht ein einziges etwa darunter auftauchendes echtes Talent unbeachtet zu lassen; wegen einer neubesetzten Partie einen ganzen Opernabend aushalten; am selben Abend mehrere Veranstaltungen besuchen, bloß um den verschiedenen Konzertgebern gefällig zu sein; sich durch Berge von Musikalien durcharbeiten, um das Gute und Neutönende herauszufinden — zu alledem gehört wahrlich mehr Liebe, Eifer und Selbstlosigkeit als man ahnt. Daß wir das Eindringen ungebildeter zweifelhafter Elemente in unsern Reihen beklagen und zu verhüten wünschen, ist selbstverständlich. Aber mit einer allgemein musiktheoretischen Prüfung ist da gar nichts getan. Ich habe genug hochgebildete, firme Musiker gekannt, die ratlos dasaßen, wenn

sie über eine Neuheit rasch und sicher einige vernünftige Zeilen zu Papier bringen sollten. Das Talent, schnell aufzufassen, scharf zu hören, das Gehörte zu bewerten und diese ganze Gedankenarbeit in eine gute sprachliche Form zu kleiden — das ist eben die besondere Begabung für das kritische Fach, die allemal ausschlaggebend bleibt, obwohl ihm natürlich solide Kenntnisse zur Seite stehen müssen. Auch wir bedauern die Notwendigkeit der Nacht- und Schnellkritik, aber wir vermögen nichts daran zu ändern, denn gerade die Komponisten können ja nicht erwarten, schon am Morgen nach der Aufführung die Besprechung ihres unsterblichen Werkes schwarz auf weiß nach Hause zu tragen. Jeder ernste und kunstfreudige Kritiker bewahrt Dutzende von Briefen auf, in denen ihm Künstler oft in rührenden Worten für seine Würdigung und Beihilfe danken; diese Blätter bilden einen Schatz, der den Besitzer trösten kann, wenn seine wohlgemeinte Arbeit wieder einmal verächtlich gemacht wird.

„An Stelle der durchaus lästigen und unzulässigen Kritik müßte die Berichterstattung treten“ schreibt Krehl auf Seite 61. O heilige Einfalt! Dadurch würde die Beurteilung eines Erfolges aus der Hand der kundigen Fachleute in die des Lokalreporters übergehen! Und wie sieht ein Erfolg aus? Wie soll die Einmütigkeit des Beifalls, der eventuell auftauchende Widerspruch, die Ablehnung bewertet werden? Hat Krehl noch nie etwas davon gehört, daß die verästerte Kritik Werke häufig tatkräftig in Schutz genommen hat, die bei der Erstaufführung einen Mißerfolg erzielten? Und glaubt er, daß die Künstler sich auf die Dauer damit zufriedengeben würden, sich und ihre Werke im kalten, uninteressierten Tone eines Renn- oder Börsenberichts abgetan zu sehen? Und weiter: wenn nur ausübende oder schaffende Künstler Kritik üben dürfen, so wird es (da die Uneinigkeit und der Fanatismus der Musikanten weltbekannt sind) bald genug dahin kommen, daß niemand mehr der Objektivität des Beurteilers glaubt, da dieser einer andern „Richtung“ angehören kann. Ich behaupte, daß die meisten Künstler lieber von einem ständigen Referenten, der seinem Namen und seinem Blatte Ehre zu machen verpflichtet ist, rezensiert sein wollen als von einem praktisch tätigen Kollegen d. h. Konkurrenten. Diese Erfahrung würde gerade Stephan Krehl sehr bald machen, wenn er, der doch gewiß ein guter, anerkannter Musiker ist, das kritische Amt auf sich nehmen wollte. Alle diejenigen Komponisten und Virtuosen nämlich, die er wegen der Art ihrer Kunstausübung als „Tote Seelen“ bezeichnet, würden ihn mit lautem Geschrei für befangen erklären und sich seine Kritik höflichst oder unhöflichst verbitten.

Alles, was der Verfasser über das notwendige Vorherrschen der Melodie, über die kontrapunktische Schreibweise, über die Gründe des Erfolges der modernen Operetten, über modern-alberne Liedertexte und Lieder sagt, unterschreibe ich vollständig. Auf S. 75 soll es in der Zeile „hat ein musikalischer Satz, der nicht durch eine Kadenz gegliedert wird, Logik?“ doch wohl „Cäsur“ statt „Kadenz“ heißen. Und wenn der Verfasser für Form, Tonalität, Klarheit der melodischen Linie, für Empfindungskunst ein-

tritt, so darf man ihm ebenfalls rückhaltlos zustimmen. Dagegen, daß die Musik zu einer Überbietung der Poesie, zu einer Art von Sprache gemäßbraucht werden soll, habe ich schon vor 15 Jahren angekämpft, weil Musik just da anfängt, wo die Sprache ihre Grenzen findet.

Ganz besonders wertvoll ist der warmherzige Appell des Verfassers an die Kunstgenossen, wieder in vornehmer Gesinnung, innerem Adel, seelischer Reinheit die Haupteigenschaften eines Musikers zu sehen, nicht in tönender Reklame und im Jagen nach dem Gelde. Die Gesundung der Zustände, die Krehl schildert, kann nur von innen heraus erfolgen: Künstlerschaft muß wieder ein Priestertum werden, erfüllt von hingebender Liebe zur Kunst, zur Menschheit. „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben“ singt Schiller von den Künstlern — sie haben das leider in unsern Tagen fast vergessen. Hoffen wir, daß sie den Weg zum Ideal zurückfinden und daß das ehrliche, mutige Büchlein Krehls manchem dazu den Weg zeige. F. A. Geißler 353. Max Deri: Versuch einer psychologischen Kunstlehre. Verlag: Ferdinand Enke, Stuttgart 1912. (Mk. 5.—)

Deris Buch, ein Sonderabdruck aus der „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“, Bd. VII, ist ein höchst erfreuliches Zeugnis für die, endlich sich vollziehende Verdrängung unklaren und willkürlichen Phantasierens durch rationelles, wissenschaftliches Denken in derjenigen philosophischen Disziplin, die sich wohl am längsten der Umwandlung durch die moderne Erkenntnistheorie entzogen hat: der Ästhetik. Deri charakterisiert die Denkweise, der seine Schrift entsprungen ist, durch folgendes Zitat aus Stumpfs Aufsatz „Über Gefühlsempfindungen“: „Eine richtige Klassifikation ist eine zweckmäßige Klassifikation, das heißt, eine solche, nach welcher die Tatsachen eines Gebietes sich zwangloser und einfacher als bisher ordnen lassen und nach welcher weniger Hypothesen erforderlich sind, um sie unter Gesetze zu bringen.“ Deri ist, wie er selbst eingesteht, als Musiker nur ein Laie. Darum sind diejenigen Teile seines Buches, die sich speziell mit der Musik befassen, für den Musiker weniger wertvoll, als seine prinzipiellen Erörterungen, die sich auf alle Kunstgebiete, und somit auch auf die Musik anwenden lassen.

Deri unterscheidet an einem Kunstwerke diejenigen Elemente, welche als getreue Nachbildung der Natur aufgefaßt werden können (in der Musik verhältnismäßig sehr wenige), und diejenigen, welche von der Beschaffenheit eines in der Natur gegebenen Objektes (Gegenstandes, Vorganges usw.) abweichen. Für letztere findet er eine einheitliche Auffassung durch die Einführung des Begriffs „Gefühlssymbole“. Ausgehend von der Tatsache, daß eine an und für sich keinen Inhalt ausdrückende Linie durch die Art ihres Verlaufes den Eindruck des „Lustigen“ oder „Traurigen“ machen kann, entwickelt er die Anschauung, daß denjenigen Elementen eines Kunstwerkes, die in die zweite der genannten Kategorien gehören, die Fähigkeit innewohne, in dem perzipierenden Subjekt gewisse Allgemeingefühle entstehen zu lassen, unter denen Deri solche Gefühle versteht, die nicht das unmittelbare Ergebnis einer sinnlichen

Wahrnehmung, sondern die „Niederschläge längeren Erlebens“ sind, wie Friede, Zorn, Trauer, u. dgl. Diejenigen Elemente eines Kunstwerks, welche diese Fähigkeit besitzen, nennt Deri Gefühlssymbole. Es kann vorkommen, daß ein in der Natur gegebenes Objekt auch ohne „künstliche“ Veränderung Gefühlssymbole aufweist. Die Wurzel ihrer Wirkung erblickt Deri in dem Vorhandensein von Reflexbewegungen, die erfahrungsgemäß allen Menschen gemeinsam sind, und aus denen sich die individuell verschiedenen Ausdrucksbewegungen differenzieren. Als solche sind ebensowohl Gebärden, als auch Laute zu verstehen, sofern sie das sinnlich wahrnehmbare Korrelat eines psychischen Geschehens bilden. Dadurch erklärt es sich auch, daß diejenigen Gefühle, denen keine derartigen Ausdrucksbewegungen entsprechen, wie Neid, Mißgunst u. dgl., nicht künstlerisch ausdrückbar sind. Ferner erhellt daraus, daß die Wirkung der Musik, die nur in sehr geringem Maße mit der unmittelbaren Nachahmung der Natur operieren kann, mehr als die jeder anderen Kunst auf den Allgemeingefühlen beruht. Diese Anschauungen werden für die einzelnen Künste, wie auch für alle denkbaren Kombinationen von zwei oder mehreren Künsten, gesondert durchgeführt, und ergeben für eine Fülle von Erfahrungen des ästhetischen Erlebens eine überraschende Einheitlichkeit der Beziehungen.

Sehr wertvoll ist ein dem Buche angeführter Exkurs „Über das Wesen des Ästhetischen und über das Werturteil“, der darin gipfelt, daß die Begriffe „schön“ und „häßlich“ in der Ästhetik keinen Platz haben. Deri kommt zu dem Resultat, „daß wir positiv alles das werten, was unserer gegenwärtigen inneren Gefühlsverfassung nach als eine Bereicherung unseres Gefühlslebens wirksam wird“. Demgemäß ist jedes Werturteil in erster Linie davon abhängig, wie weit das perzipierende Subjekt die in einem Objekt enthaltenen Gefühlssymbole in dem Sinne nachzufühlen vermag, in welchem sie der Künstler gemeint hat.

Es ist unmöglich, in einem Referat die Fülle von interessanten Beziehungen, die sich aus den hier angedeuteten Gedankengängen ergeben, auch nur annähernd zu reproduzieren. Es sei auch nicht verschwiegen, daß Einzelnes zum Widerspruch herausfordert, wie die Behauptung, daß die vollkommene künstliche Nachahmung eines in der Natur gegebenen Objektes, etwa eines Baumes, genau ebenso wirken müsse, wie das Objekt selbst; das Wissen, daß es sich um ein künstliches Objekt handelt, erzeugt denn doch Assoziationen ganz anderer Art, als die Vorstellung, daß es sich um ein von der Natur hervorgebrachtes Objekt handelt. Das gleiche trifft, sogar in verstärktem Maße, auch bei Vorgängen zu; ja, ein Vorgang, der im wirklichen Leben abstoßend wirken würde (z. B. ein Mord), kann bei völlig naturalistischer Ausführung auf der Bühne ästhetisch positiv gewertet werden. Von solchen Einzelheiten abgesehen, ist aber Deris Buch systematisch und logisch so konsequent durchgearbeitet, daß seine Lektüre ebenso genüßreich und anregend, wie erziehlisch für das Denken ist. Allerdings setzt es beim Leser eine erhebliche Schulung im abstrakten Denken voraus.

Dr. Rudolf Cahn-Speyer

354. Oskar Noë und Hans J. Moser: Technik der deutschen Gesangkunst. Verlag: G. J. Göschen, Leipzig 1912. (Mk. 0.80.)

Die rührige Sammlung Göschen hat ihren Bestand wieder um einen schmucken Band bereichert. Das inhaltlich durchaus lobenswerte Büchlein hätte noch gewonnen, wenn die Form mehr populär und weniger doktrinär gehalten wäre, d. h. wenn es — da es sich doch um eine populär-wissenschaftliche Sammlung handelt — beim Leser gar nichts vorausgesetzt und anscheinend selbstverständliche Dinge erklärt und begründet hätte; so wirkt es aber wie ein richtiges „Lehr“-buch. Alles was Noë über die Bedeutung der Sprache, die schlechte Gewohnheit der „Orthographieausssprache“, die Anforderungen an die bewußten Ausdrucksmittel des Affekts sagt, ist höchst beherzigenswert und läßt immer wieder den feinsinnigen, nach höchster Vollendung strebenden Künstler und Musiker erkennen. Auch da, wo man sich mit seinen Ansichten nicht eins fühlt, regt er zu verschärfter Selbstkontrolle an; dabei zeigt sich freilich, daß Erscheinungen, die man als nicht mißzuverstehen zu betrachten gewohnt war, doch von anderen ganz anders aufgefaßt werden können. So z. B. ist das Vokalschema — wenigstens für Gesangszwecke — meiner Überzeugung und Erfahrung nach falsch, wenn es auch möglich ist, die Vokale auf die von ihm beschriebene Art und Weise zu bilden; diese Art und Weise entspricht aber nicht der charakteristischen Klangform der Vokale. Der ebenso veralteten als grundfalschen Ansicht vom Vokal a auszugehen, „aus dem sich nach Maßgabe des früher mitgeteilten Vokalschemas alle anderen Vokale leicht ableiten lassen“, begegnet man in diesem Büchlein mit aufrichtigem Bedauern. Bei den „Übungen bei beweglicher Tonhöhe“ wäre es wünschenswert gewesen, die Übungen so zu stellen, daß erst das Intervall von oben nach unten, und dann umgekehrt genommen wird. Daß das Portamento als einzig sichere Grundlage für das Legatosingen im allgemeinen und für die Koloraturen im besonderen gepriesen wird, muß wundernehmen. Sehr schätzenswert ist es, daß Noë den Versuch unternimmt, die zur Gestaltung des Ausdrucks notwendigen technischen Funktionen festzulegen. An einigen Stellen scheint nur der Wunsch nach Ausdruck mit dem Verfasser durchgegangen zu sein; so bei der bekannten Stelle in Schumanns Lotosblume, von der es heißt: „Ein über die Pause hinwegreichendes Anwachsen vermag allein das Quertal zu überspannen und den gedanklichen Zusammenhang einigermaßen zu wahren“. Diese an sich richtige Regel läßt sich gerade hier schlecht befolgen und es ist dieser Kompositionsfehler aber durch kein noch so raffiniertes Schönheitspflästerchen zu überkleistern, denn ein crescendo auf „ängstigt“ hebt doch gerade den Begriff des „sich ängstigen“ durch das nach vorne schieben wieder auf. Und wenn es weiter heißt: „Besonders fein ist die Wirkung“ — des dynamischen Trugschlusses, d. h. nach einem crescendo nicht das erwartete forte, sondern ein plötzlich eintretendes piano — „in Schuberts ‚Ständchen‘“ (Reilstab): „Laß auch dir die Brust bewegen, Liebchen höre mich, liebend harr' ich dir ent-

gegen“, so dürfte die Nuance, auf das „liebend“ ein subito piano zu machen, leider ins Wasser fallen, da gerade an dieser Stelle in der Begleitung ein forte vorgeschrieben steht.

355. **Müller-Söllner:** Die Register der menschlichen Stimme. Erscheinungsform, Bedeutung, Behandlung. Verlag: Arnold Bergsträßer (W. Kleinschmidt), Darmstadt 1912. (Mk. 0.80.)

Mit immer mehr wachsendem Erstaunen habe ich das Büchlein gelesen und noch einmal gelesen und mit größter Verwunderung aus der Hand gelegt. Warum? Weil hier endlich einmal jedes Wort, jeder Satz goldene Wahrheit ist. Die Ausführungen des Verfassers über die immer noch nicht genügend gewürdigte Wichtigkeit der Kopfresonanz sollte jeder Gesangsbeflissene auswendig lernen und sich dreimal täglich aufsagen. Der Anhang enthält in prägnanter Kürze die wichtigsten, leider so selten befolgten Regeln über die ersten Anfänge des Gesangstudiums, die doch allein den richtigen Grund zu dem so überaus kunstvollen Bau der Gesangkunst zu legen imstande sind. Wie recht hat der Verfasser, wenn er sagt: „Die meisten Sänger würden bessere Leistungen erzielen, wenn sie mehr auf Qualität, als auf Quantität des Tones achteten. Besonders den Anfänger warne ich vor verfrühter starker Tongebung.“ Es wäre nur aufs innigste zu wünschen, daß nicht nur Publikum und Kritik, sondern auch die modernen Komponisten und Dirigenten sich von der Anbetung des goldenen Kalbes, forte-fortissimo genannt, bekehren wollten, denn was will heute ein nach dem Ideal strebender Künstler mit dem *mf* oder gar *p* anfangen? Damit lockt man heute keinen Hund hinter dem Ofen hervor. Je „größer“ die Stimme, d. h. je mehr der Sänger brüllt, daß die Kulissen wackeln und die Wände zittern, desto höher die Wogen des Beifalls, die Bewunderung der Kritik und — das Honorar. In der Ära der sportlichen Wettkämpfe scheint auch der musikalische Kunstgeschmack einen Weltrekord aufstellen zu wollen; aber er hat sich in der Richtung geirrt — er bewegt sich dauernd nach unten.

Hjalmar Arlberg
356. **Der Rhythmus.** Ein Jahrbuch, herausgegeben von der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, Dresden-Hellerau. I. Band. Verlag: Eugen Diederichs, Jena 1911.

Es ist in diesen Blättern von anderen Ausführliches und von mir Einiges über die Absichten und die Erfolge Jaques-Dalcrozes geschrieben worden. Ich begnüge mich daher damit, auf die neue hübsche Darbietung des Instituts nachdrücklichst aufmerksam zu machen. Das Jahrbuch will über die Ziele und über das bereits Erreichte der jungen Bewegung belehren und überhaupt den Erörterungen, die das für die deutsche Kultur höchst wertvolle Unternehmen zeitigt, eine dauernde Sprechstelle schaffen. In dem uns vorliegenden ersten Hefte spricht sich der eine der Organisatoren der Anstalt, Dr. Wolf Dohrn, über „Die Aufgabe der Bildungsanstalt J. D.“ aus; Adolphe Appia schreibt „Über Ursprung und Anfang der rhythmischen Gymnastik“ und über „Die rhythmische Gymnastik und das Theater“; „Was die rhythmische Gymnastik Ihnen gibt und was sie von Ihnen fordert“, eine Ansprache von Dr. E. Jaques-Dalcroze an die

Schüler und Schülerinnen enthält die geistvollsten Bemerkungen über die bewußte Erziehung zu natürlicher, naiver Kunst- und Geistesbetätigung im weitesten Sinne, und ein ausführlicher Bericht über die Arbeit in den ersten Monaten klärt über alles Wissenswerte auf. Die Bilder, Zeichnungen und Pläne, die dem schöngedruckten Büchlein beigegeben sind, unterstützen den Text ganz köstlich. Man darf auf die nächste Jahrgabe der Anstalt freudig gespannt sein.

Arno Nadel

MUSIKALIEN

357. **Heinrich Zöllner:** Symphonie in F-dur No. 2 für großes Orchester. op. 100. Verlag: Schweers & Haake, Bremen.

Auf verschiedenen Sätteln ist Heinrich Zöllner schon geritten. Musikpädagoge und Kritiker, Opernkomponist, Oratorienkomponist, Dirigent, Lieder- und Instrumentalkomponist ist er. Nur hat seine erstaunliche Vielseitigkeit bisher keine nachhaltigen Spuren hinterlassen. Als Opernkomponist hat er kein rechtes Glück gehabt, denn die Werke, die er für die Bühne geschrieben, sind bald wieder vom Spielplan verschwunden. Aber als Chorkomponisten begegnet man Zöllner häufig genug in den Programmen der leistungsfähigeren Gesangsvereine. Insbesondere werden die Oratorien „Luther“ und „Bonifazius“ öfter aufgeführt. Die meisten seiner Kompositionen liegen zwischen dem Opus 20 — der ersten Symphonie — und dem Opus 100, der zweiten, im Titel angezeigten. Man braucht nur die einzelnen Seiten der sehr umfangreichen Partitur durchzulesen, um sofort zu sehen, daß hier ein Musiker schreibt, der mit spielender Leichtigkeit das Handwerk beherrscht, der keinen Augenblick über technische Fragen im Unklaren ist, auch wenn er einen so großen Apparat zu bedienen hat wie den für diese „Zweite Symphonie“ verwendeten (3 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten und eine Baßklarinette, 2 Fagotte und Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Baß-Tuba, Pauken und Streicher). Der erste Satz, ein Allegro con fuoco, ist vielleicht etwas redselig und auch rhythmisch nur wenig differenziert, aber der langsame Satz und das originelle Scherzo erwecken berechnete Aufmerksamkeit. Für den gelungensten Satz halte ich den letzten. Die Schlußverse aus Goethes „Seefahrt“ „Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe und vertraut, scheiternd oder landend, seinen Göttern“ (die Partitur zitiert prosaisch „in die grimme Tiefe“) haben in die Feder des Komponisten den rechten Rhythmus gebracht. Wie dann schließlich (Partitur Seite 160) das Hauptthema des Satzes in vollem Orchester erklingt, ist wieder ein Beweis für Zöllners Routine in allen technischen Dingen.

Dr. Ernst Rychnovsky

358. **Arthur Heyland:** Fünf Gesänge für eine mittlere Stimme mit Klavier. op. 12. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 3.—.)

Durchwegs schlichte, des öfteren harmlos-naive, aber aufrichtig empfundene Musik. Äußerst sangbar, streift sie manchmal leicht die Grenzen des Trivialen. Man könnte ihr ruhig etwas mehr „Kultur“ wünschen, besonders was die Behandlung des Klaviersatzes anbelangt. In dieser Hinsicht erscheint auch „Die Nachti-

gall“ etwas zu dürrtig. Am gelungensten sind „Sturm“ und „Vagabunden“, wengleich der Mittelsatz des letzteren leicht an „Carmen“-Reminiszenzen erinnert. Wegen der fast mühelos dankbaren Aufgaben, die sie dem Sänger stellen, werden die Lieder wohl ihr Publikum finden.

359. **Alfred Bortz**: Zwei Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 10. (Mk. 2.—) — Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 11. (Mk. 1.50) — Drei Gesänge für eine hohe Singstimme und Klavier. op. 12. (Mk. 2.—) Verlag: N. Simrock, Berlin.

In den acht Liedern sucht der Verfasser mit kundiger Hand seine Texte musikalisch zu illustrieren. Mit kundiger Hand sucht er auch über die Dürrtigkeit der Erfindung wegzutäuschen und billigere Motive mit reichlichem „Unter-malen“ im Klaviersatz zu umkleiden. Leider vergebens. Die meisten Lieder bleiben eben „Illustrationen“, bei denen man sich des Gefühles der „Schablone“ nicht enthalten kann, und werden zu keinen, mit Hilfe des Textes aus sich selbst heraus neugeschaffenen Kunstwerken. Am wohlsten fühlt sich der Verfasser in dem Rahmen leichter, volkstümlicher, oder rein lyrischer Stimmungen, wie zum Beispiel in den Liedern „Der Traum“, „Abendwolke“ und „Tanzlied“, die auch einer liebenswürdigen persönlichen Note nicht entbehren.

360. **Elisabeth Kuyper**: Internationale Volkslieder bearbeitet für dreistimmigen Chor. — 1. Barcarole (Italienisch), 2. Seguidillas Manchegas (Spanisch), 3. Krakowiak (Polnisch), 4. La răchita rămurăta (Rumänisch), 5. Magasan repül a darú (Ungarisch), 6. Schneiderlied. Verlag: N. Simrock, Berlin. (je Mk. 1.—)

Eine geschickt ausgewählte und für Frauenstimmen wohlklingend gesetzte, mit einer ansprechenden Klavierbegleitung versehene Sammlung. Es könnte nur bemerkt werden, daß sich einige Lieder, wie zum Beispiel die ungarischen im allgemeinen, besser für vierstimmigen gemischten Chor eignen, — wie sie auch in ihrer Heimat, improvisiert, vom Volke oft gesungen werden. Deshalb klingt wohl auch der Vokalsatz in dem oben angeführten ungarischen Liede stellenweise etwas leer. Am ansprechendsten wirkt in ihrer graziösen Melodie die italienische Barcarole; auch das Schneiderlied mit seiner naiven Komik wird, gut vorgetragen, nie seine Wirkung verfehlen. Dr. Jenö Kerntler

361. **Adolf Jensen**: Etüden op. 32, zwei Hefte, revidiert von Heinrich Germer. Verlag: Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Fein empfundene, stimmungsvolle Kompositionen aus der Zeit der Romantik. Es liegt etwas Versonnenes und Verträumtes in Jensens Werken. Seiner Natur liegt es, nicht allein der Lyrik gerecht zu werden, sondern auch bildlich zu gestalten, was der Form und dem Inhalte zugute kommt. Germer hat mit Liebe und Sorgfalt diese feinsinnigen Kompositionen revidiert und so sich um sie verdient gemacht. Doch wozu diese neue Herausgabe? Haben wir doch in der Etüdenliteratur bessere und nützlichere Werke, die rein technisch gefaßt, ihren Zweck besser erfüllen. Für die Übung kommt nicht der Kunstwert, sondern nur die Zweckmäßigkeit

der Übung, die in der Übermittlung unserem Spielmechanismus die größtmögliche Spielfähigkeit zu geben besteht, in Betracht.

362. **Christian Sinding**: 15 Caprices. op. 44, Heft I und II. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen (je Mk. 3.—).

Diese fünfzehn kleinen Stücke sind für die Hausmusik, aber nicht für den Konzertsaal geeignet. Obwohl männlich empfunden, durchsetzt von straffer Rhythmik und kühner Modulation, erscheinen uns diese Capricen in ihrer Empfindung dürrtig und uninteressant. Die Durchführung des Themas beruht rein auf modulatorischen Effekten, ohne ihm indes eine andere Gestalt als die gegebene abringen zu können. In technischer Hinsicht können diese Stücke von Pianisten, die der Mittelstufe angehören, beherrscht werden. Hanns Reiß

363. **Karl Hasse**: Missa brevis für achtstimmigen gemischten Chor und Soloquartett a cappella. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig. (Part. Mk. 2.—)

Diese Messe besteht nur aus Kyrie und Gloria. Sie ist das Werk eines tüchtigen Kirchenmusikers, der nicht nur Überkommenes wiederholt, sondern sich so in die Gefühlswelt des ehrwürdigen Textes eingelebt hat, daß er auch Eigenes zu geben hat. Die Beherrschung der acht Stimmen muß meisterhaft genannt werden. An die Aufführung kann freilich nur ein erstklassiges Ensemble denken. Das Kyrie setzt machtvoll ein und enthält bedeutende Schönheiten. Etwas veraltet und nichtssagend finde ich nur das kleine B-dur-Thema mit seiner Tonika- und Dominantharmonie, das zum ersten Mal in Takt 46 auftritt. Sehr apart ist das Andante der Solostimmen eingeleitet. Das Ganze findet seinen Höhepunkt, wenn der Chor unter Anrufung „Christe eleison“ zu den Solostimmen tritt. Bei dem letzten Teil ist eine Kürzung entschieden anzuraten. Für bedeutender noch halte ich das Gloria. Dasselbe baut sich auf einem gut erfundenen, wirksamen Fugenthema auf, das bei seiner Entwicklung in den einzelnen Stimmen immer durch einen starken Gloria-Ruf des ganzen Chores sehr lebendig unterbrochen wird. Sehr stimmungsvoll und voll von melodischen Schönheiten ist der Gegensatz: „Agnus“ und „Miserere“. Die Fuge wiederholt sich mit einem Gegenthema jetzt als richtige Doppelfuge und wird mit großartigen Steigerungen zu einem glänzenden Ende geführt. Die acht Stimmen bewegen sich hier bei aller Kunstfertigkeit so frei und natürlich fließend, daß man wirklich einen bedeutenden Eindruck von dem Werke erhält.

364. **Johannes Dittberner**: Klassische Meister des Choral-satzes. Verlag: Schweers & Haake, Bremen. (Band I: Vom 1. Advent bis Pfingsten. Part. Mk. 8.—, Bd. II: Trinitatiszeit. Part. Mk. 5.—)

Ein großes, für die evangelische Kirchenmusik sehr verdienstvolles Werk liegt vor uns. Mit sachkundiger Hand sind über 200 vier- bis sechsstimmige Choralgesänge der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts und Joh. Seb. Bachs ausgewählt und auf Grund der Evangelien und Episteln für den evangelischen Gottesdienst zusammengestellt worden. Die Sammlung ist auf diese Weise einzig in ihrer Art. Jeder evangelische Kirchenmusiker weiß, daß es keine ganz leichte Auf-

gabe ist, die Chorgesänge zweckmäßig, d. h. zu den jedesmaligen Schriftworten passend, auszuwählen. Hier hat ihm diese Mühe ein großer Fachkenner abgenommen, indem er jeden Sonntag des Kirchenjahres mit dafür passenden Originalsätzen der größten Meister der protestantischen Kirchenmusik versehen hat. Über jedem Choral ist der für seine Auswahl maßgebend gewesene Schriftinhalt kurz angedeutet. Mit der größten Zahl der Beiträge ist natürlich Joh. Seb. Bach vertreten. Aber auch Namen wie Haßler, Vulpus, Prätorius und Eccard bürgen dafür, daß überall auf das Beste Rücksicht genommen worden ist. Sehr interessant ist auch ein Vergleich der verschiedenen Meister. Wie tief erfaßt doch Bach seine Aufgabe! Immer ist ihm der Text das bestimmende Moment für Harmonie und Stimmführung, während es den anderen mehr oder weniger darauf ankommt, die Melodie möglichst schön und wohlklingend zu harmonisieren. Zur Bequemlichkeit sind die Choräle nicht in den alten Schlüsseln, sondern im Violin- und Baßschlüssel notiert.

365. **Gustav Schreck:** Vier geistliche Gesänge für gemischten Chor. op. 44. Verlag: Breitkopf & Härtel. (Part. Mk. 2.—.)

Wirklich erhabene und vollwertige Kirchenmusik von einem Meister des Satzes und einem Manne, dessen tief religiöses Gefühl stellenweise ergreifenden Ausdruck findet. Drei der Stücke sind mit kleinen Solis bedacht. Ganz besonders bedeutend durch Erfindung und Stimmung ist „Wort des Lebens“ (Text von Phil. Spitta). Freilich verlangt es einen treffsicheren und musikalischen Chor.

366. **Joh. Christoph Bach:** „Ach daß ich Wassers genug hätte.“ Solo-Kantate für eine Altstimme, Violine, drei Violon, Kontrabaß und Orgel. Herausgegeben von Max Schneider. Verlag: Breitkopf & Härtel. (Mk. 3.—.)

Die Herausgabe dieser Arie ist wohlberechtigt. Sie ist ein stimmungsvolles Stück und kann auch bedeutenden historischen Wert beanspruchen. Eine volle, warme Altstimme wird auch heute noch eine Wirkung damit erzielen. Die Instrumentalbegleitung ist einfach.

367. **Josef Krug-Waldsee:** „Ikarus“ (Gedicht von Th. v. Scheffer) für gemischten Chor und Orchester. op. 59. Verlag: Breitkopf & Härtel. (Kl.-A. Mk. 6.—.)

Das Werk ist ein einziger aufjauchender Höhenflug, ein Dithyrambus von unerhörter Kühnheit. Für Durchschnittschöre, die sich an seine Aufführung wagen, könnte das Unternehmen ein Ikarusflug werden. Die Singstimmen sind völlig mit symphonischer instrumentaler Technik behandelt und stehen vor sehr schwierigen Aufgaben. Aber wer will dem Verfasser deshalb einen Vorwurf machen? Warum soll sich ein Künstler in seinem Höhenflug nicht einmal über alle kleinsten Bedenken hinwegsetzen und für ein Idealinstrument schreiben? Ich habe durch das Studium des Klavierauszuges einen sehr bedeutenden Eindruck von dem Werke erhalten. Hier war ein Mann an der Arbeit, der wirklich etwas Großes auf moderne Weise auszusprechen hatte. An das Orchester werden natürlich eben solche Ansprüche gestellt. Kleine aber treffende Motive und mehrere Zwischenspiele dienen zur Illustrie-

rung. Das Ganze soll nach Angabe des Komponisten in 18 Minuten vorüberauschen. Wer wird es zum Erklängen bringen?

368. **Leone Sinigaglia:** Drei Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. op. 37. Verlag: Breitkopf & Härtel. (Mk. 2.—.)

Ganz nette Sachen jenseits von Gut und Böse, über die sich eigentlich nach keiner Richtung hin etwas Besonderes sagen läßt.

369. **Philipp Scharwenka:** Drei Gesänge für dreistimmigen Frauenchor mit Begleitung des Pianoforte. op. 119. Verlag: Breitkopf & Härtel. (Part. je Mk. 1.50 und Mk. 2.—.)

Der Komponist fügt hier seiner Persönlichkeit keine neue Nuance hinzu. Wenn man auch in diesen Stücken nicht in besondere Tiefen blickt, so sind sie in ihrer Art doch so meisterhaft konzipiert und bergen zum Teil so innig empfundene und für die Stimmen so dankbare Musik, daß Ausführende und Zuhörer stets ihre Freude daran haben werden. Pompös schreitet das erste: „Heiliges Lied“ dahin, hübsche Tonmalereien enthält: „Die Wasserfahrt“ und sehr wirkungsvoll baut sich das längste: „Weihnacht“ auf.

370. **Paul Klengel:** Serenade für Violine und Viola. op. 45. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Der Serenadenton ist in diesen vier ausgezeichneten Stücken aufs glücklichste getroffen. Da die Literatur an Werken für diese beiden Instrumente nicht zu große Auswahl hat, kann das vorliegende als schätzenswerte Bereicherung angesehen werden. Die Fingersätze sind an fraglichen Stellen angegeben. Es würde sich nicht nur für Schule und Haus eignen, sondern auch im Konzertsaal eine gute Figur machen.

371. **Martin Frey:** „Wanderskizzen“ für Pianoforte. op. 23. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Für die Mittelstufe wird der Klavierpädagoge, der Neues sucht, hier außer wirklich instruktiver, gute, die Jugend anregende Musik finden, die allem Weichlichen und Süßlichen aus dem Wege geht. Originell sind ein kleiner Marsch und ein graziöser Tanz. Emil Thilo

372. **B. Zolotareff:** Trio pour Violon, Alto et Piano. op. 28. Verlag: P. Jurgenson, Moskau. (6 Rubel 50 C.)

Dieses Werk kann in gleicher Weise für den Konzert- wie Hausgebrauch empfohlen werden. Die Gedanken, die der Komponist auch in durchweg fesselnder äußerer Form vor uns entwickelt, sind keineswegs alltäglich; besonders gilt dies von den Gesangsthemen, die übrigens deutlich auf die russische Nationalität des Komponisten hinweisen. Der erste Satz wirkt auch sehr durch seine übrigens keineswegs gesuchte Abwechslung in Rhythmus und Zeitmaß. Der zweite ist ein ganz reizendes Intermezzo mit hübschen Klangeffekten. Am bedeutendsten ist der langsame Satz, eine Art Trauermarsch mit innigem, versöhnendem Mittelteil. Geistig belebt, oft von prickelndem Übermut und mit poetischen Zwischengedanken ist das Finale, das an die Ausführenden ziemliche Anforderungen stellt. Allen drei Instrumenten sind aber im allgemeinen durchaus dankbare Aufgaben zuerteilt.

Wilhelm Altmann

OPER

FRANKFURT a. M.: Die erfolgreiche Uraufführung der Oper „Der ferne Klang“ von Franz Schreker hat wieder neue Wege für die musikdramatische Produktion unserer Zeit gewiesen. Denn es ist hier Kunst und Leben auf neuartige Weise einander genähert, und die Errungenschaften des Musikdramas sind hier von einem eigenartig fühlenden und selbständig schaffenden Geist weitergeführt. Franz Schreker, der jetzt im Alter von 34 Jahren steht und in Wien als Professor am Konservatorium und als Dirigent des „Philharmonischen Chors“ tätig ist, trat bereits mit symphonischen Werken vor die Öffentlichkeit und galt längst als eine der Hoffnungen des jungwieners Kreises, der in Heft IX. 7 und 8 dieser Zeitschrift eingehendere Würdigung gefunden. Daß er die Hoffnungen, die man ihm entgegenbrachte, verdient und in reichstem Maße erfüllt, hat jetzt seine schon vor mehreren Jahren geschaffene Erstlingsoper aufs schönste bewiesen. Auch das Textbuch stammt von ihm. Es ist ein ertragreiches, schönes Motiv, das Schreker aufgegriffen und mit unbestreitbarem Geschick dramatisch gestaltet hat. Umsonst bemüht sich Fritz, ein junger Künstler, das Ideal eines fernen Klangs zu erreichen, das er in sich glühen und klingen fühlt. In dem Bemühen, ihn aufzufinden, verläßt er Grete, die ihn treulich liebt, und die er heimführen will, wenn er als Künstler sein Ziel erreicht hat. Das verzweifelte Mädchen wird von ihrem dem Trunk ergebenen Vater an den Wirt verspielt, dem er viel schuldet. Sie will sich im Waldsee ertränken; doch eine Kupplerin ist ihr nachgegangen und bringt sie in ein Freudenhaus im Golf von Venedig. Dort findet sie Fritz inmitten eines üppigen Tanzgewoges als die gefeierte „schöne Greta“ wieder. Er glaubt, den seligen Klang wieder zu hören, will Grete als sein Weib an sich fesseln. Doch als er die Dirne in ihr erkennt, stößt er sie von sich. Nach Jahren findet sein Werk auf der Bühne geteilte Aufnahme. Der letzte Akt scheint verfehlt. Der Klang des Glücks ist nicht gefunden. Grete, die immer tiefer gesunken, hat die Aufführung mit erlebt. Ihr wahres Wesen kommt wieder zum Durchbruch. Sie findet sich zu dem erkrankten einst Geliebten, der nun den „fernen Klang“ erklingen hört und, in später Erkenntnis der Sehnsucht und Tragik seines Lebens, in ihren Armen stirbt. . . . Es ist dem Tondichter unbedingt gelungen, seine eindringliche Textdichtung packend und einheitlich in Töne umzusetzen. Sein Stil ist der von Wagner, Strauß, Debussy und Dukas angebahnte psychologisch - impressionistische, mit etwas Mahlerschem Einschlag; doch spricht fast aus jedem Takt eine starke, selbstsichere Eigenart und Wärme der Empfindung. Auch sie spricht sich in Worten und Tönen aus. Sie sieht in die Seelen hinein, und die Klangwelt umgibt sie mit schützenden, schirmenden Fittichen, die oft aus fernen, visionär geschauten Reichen zu kommen scheinen. Das ist der Hauptwert dieser Tonsprache, daß sie selbständig vorgeht. Ihr melodischer Gehalt ist freilich nicht sehr stark; desto mehr aber bietet ihr mystisches, charakte-

ristisches und gelegentlich orgiastisches Wesen. Die Partitur zeichnet ein oft glänzendes Orchesterkolorit und günstigste Behandlung der Singstimmen aus. Auch das gesprochene Wort ist gut mit ihr verwoben. Höhepunkte sind die Szene der Wirtshaussgäste, die Stimmung am Waldsee, der ganze, geradezu geniale zweite Akt mit seinem Ineinander von Stimmenpolyphonie, Orchester und Außenmusik, sowie der Klangzauber der Hörner, der Zusammenstellung von Celesta, Klavier und Harfe (hinter der Szene) im letzten Aufzug. Der äußere Erfolg war stark. Franz Schreker wurde mit den Hauptmitwirkenden wohl zwanzigmal gerufen. Freilich war die Aufführung des schwierigen Werkes auch ganz vorzüglich. Der lebensvollen Regie des Herrn Krämer kamen die von Walther gemalten prächtigen Entwürfe Rollers zustatten. Dr. Rottenberg war der sichere, begeisterungsfrohe Führer des musikalischen Teils. Das Liebespaar hatte in Karl Gentner und Lisbeth Sellin seine ausgezeichneten Interpreten gefunden. Die Damen Wellig und Fortner-Halbarth, sowie die Herren Korschèn, Gareis, Brinkmann, Stock, Breitenfeld, Wirl und Schneider boten in den Nebenpartien durchweg Gutes. Die diffizilen Ensembles entsprachen trefflich dem Charakter des Werkes, und das Orchester hielt sich ausgezeichnet. Mit den Opernnovitäten unter der Direktion von Emil Claar hat Frankfurt entschieden Glück gehabt. Hoffentlich bleibt es ihm auch unter dem neuen Intendanten Volkner treu.

Theo Schäfer

MÉZIÈRES: Nachdem das Volkstheater von Mézières letztes Jahr mit den mustergültigen Aufführungen des Gluckschen „Orpheus“ (die dann in Zürich mit Erfolg nachgeahmt wurden) eine künstlerische Tat ersten Ranges vollbracht hatte, kehrte es in diesem Jahre wieder zu seiner ursprünglichen Bestimmung, der Aufführung von Volksschauspielen zurück. Und auch diesmal war es wieder der Gründer des Unternehmens René Morax, dessen Drama aufgeführt wurde, obschon die Aufführung von Werken anderer Schriftsteller keineswegs ausgeschlossen ist. Zwar handelt es sich nicht um eine neue Arbeit. „La Nuit des quatre Temps“ (die Quatembernacht) war vielmehr das erste Drama, mit dem vor einem Jahrzehnt der junge Dichter an die Öffentlichkeit trat und das triumphierend seinen Weg über mehrere Bühnen der französischen Schweiz nahm, um auch in Zürich unter dem Protektorat des „Hottinger Lesezirkels“ zu einer Musteraufführung zu gelangen. Die Idee des Ganzen ist schön und einfach. Sie verwebt in nicht einwandfreier Weise realistische Heimatkunst mit der Volkssage. Der von seiner toten Geliebten betrogene Held mag nicht an die Untreue der Geschiedenen glauben. Am Gletscher begegnet er in der Quatembernacht dem Zug der Toten, der in die verlassene Hütte eintritt, sich wärmt und tanzt. Es kommt zum Gespräch zwischen ihm und der Geliebten, die ihre Verfehlungen eingesteht und ihn um Verzeihung bittet. Sei es durch den Eindruck dieses Geständnisses, sei es durch die schauerliche Begrüßung mit der Totenwelt überwältigt, stirbt Carl Platten, und seine Leiche wird am Gletscher

gefunden. Von der Kritik wurde gegen das Drama schon manches eingewandt. Die einen beanstandeten die Mischung von Realismus und Mystik, die anderen bemängelten die fehlende Entwicklung der Charaktere. Es wird uns hier nur eine Reihe von Sittenbildern, kein Konflikt mit seiner Lösung geboten. Und doch will es uns scheinen, als sei hier ein treffliches Volksstück geschaffen worden. Seine dramatischen Mängel werden durch die vorzügliche Aufführung, die künstlerisch und technisch vollendete Ausstattung reichlich wett gemacht. Maler und Dekorateur leisteten hier, wie stets in Mézières, Musterhaftes. Die Hauptrollen wurden wie auch sonst teils Berufsschauspielern, teils im Bühnenspiel gewandten, städtischen Dilettanten, teils den Bauern des Dorfes zugeteilt. Eine gewisse Unausgeglichenheit dieser drei Elemente läßt sich nun einmal nicht beseitigen. Ein anderes Vorgehen wäre kaum möglich gewesen. Die Musik hatte für die früheren Aufführungen René Morax selbst besorgt. Man hatte diese Dilettantenarbeit damals getadelt. Wie uns scheint mit Unrecht. In der naiven Unbeholfenheit des Laien lag etwas Stil- und Stimmungsvolles. Diesmal schrieb Gustav Doret, Komponist mehrerer Opern und Oratorien und ein trefflicher Dirigent, die Musik. Sie besteht aus einem Vorspiel, das in moderner Weise auf dem die ganze Partitur durchziehenden Leitmotiv des sogenannten Napoleonsliedes (Chanson des Adieux) aufgebaut ist, das im deutschen Oberwallis sich großer Beliebtheit erfreut. Es folgen ein Lied Katharinas, eine Polka mit Walzer, Totenmusik, Chöre usw. Daß ein Schauspiel mit Musik, auch wenn es sich diesmal Legende nennt, immer ein Zwitterding ist, bedarf hier keines Beweises. Das Schauspiel- und Opernpublikum pflegt selten das gleiche zu sein. Jenes findet meist, es werde von Musik zu viel getan und der dramatische Effekt leide darunter; dieses meint, man rede zu viel, singe und spiele zu wenig. Um ihm gerecht zu werden, muß man eben das Genre als eine zwischen zwei Extremen vermittelnde, jedem Geschmack etwas bietende Darstellung betrachten. Doret ist hier wieder ganz auf der Höhe seiner großen musikalischen Begabung. Sein geläuterter Geschmack, sein feines Empfinden trifft hier wie sonst, von seiner reichen Bühnenerfahrung unterstützt, das Richtige. Sein Beitrag zum Gelingen der gut besuchten Aufführungen in Mézières ist wesentlich.

Dr. Eduard Platzhoff-Lejeune

MÜNCHEN: Das mit Calderon's „Circe“ eröffnete Künstlertheater brachte alsbald, auf ein sehr viel tieferes Niveau sinkend, das englische Ausstattungstück „Kismet“, ein buntes Sammelsurium aus 1001-Nacht in wundervoller Ausstattung von Ernst Stern. Die begleitende Musik, die ihre Uraufführung erlebte, stammt von Gustav Mrazek, dem Komponisten der in Berlin aufgeführten Oper „Der Traum“. Auch hier ist es eine Traumstimmung, die der Komponist im großen ganzen recht wirkungsvoll festzuhalten wußte, wenngleich seiner Tonsprache keine besondere Originalität nachzurühmen ist und die (übrigens recht geschickte) Instrumentation noch tief in Wagner steckt. Das Stück

hat sich übrigens als nicht besonders erfolgreich erwiesen. Statt dessen feierten die beiden Offenbachschen Meisterwerke „Orpheus“ und „Helena“ in Charlés gewandter Neuinszenierung allabendlich Triumphe, die auch aufs Konto der unter Bruno Hartl vortrefflich ausgeführten Musik und der glänzenden Ausstattung Sterns zu setzen sind. Von den Solisten sind rühmend zu nennen: die Damen Nagl und Hagen (als Eurydike abwechselnd), Massary (Helena), sowie die Herren Pallenberg (Jupiter und Menelaus), Ritter (Pluto und Paris) und Albert (Orpheus), speziell musikalisch namentlich die Damen sowie die beiden letztgenannten Herren, während Pallenberg mehr durch seine improvisatorische Komik hervorragte. Im großen ganzen sind die Aufführungen viel besser und witziger als im vorigen Jahre unter Reinhardt, der in der großen Ausstellungshalle den „Orpheus“ unausstehlich vergrößert hatte.

Dr. Edgar Istel

ZOPPOT: Das Zoppoter Naturtheater, wie schon öfters, offenbarte sich die Größigkeit der Zoppoter Stadtverwaltung auch diesmal in der Art, mit der sie zwei sich gestellte Aufgaben künstlerisch zu bewältigen suchte: „Die verkaufte Braut“ von Smetana und „Hänsel und Gretel“ von Humperdinck. Nächste dem günstigen Eindruck des Stimmungsbildes, der dem Oberregisseur Paul Walther-Schäffer vom Chemnitzer Stadttheater zu verdanken war, beruhte der Erfolg der „Verkauften Braut“ größtenteils auf der vortrefflichen Darbietung von Otto Goritz (New York) in der Rolle des Heiratsvermittlers Kezal. Sein unwiderstehlicher Humor, wie auch sein umfangreiches und ansehnliches Organ stellen ihn in die erste Reihe der Repräsentanten dieses Faches. Ihm zunächst ist Charlotte Uhr (Frankfurt a. M.) als Vertreterin der Titelpartie zu nennen. Eine liebevolle Darstellerin mit keinen großen, aber angenehmen Stimmitteln. Paul Hochheim (Hamburg) ließ in der Rolle „Hans Micha“ mehr die Weichheit eines sympathischen Tenors als dessen Tragfähigkeit erkennen. Bozo Miler (Chemnitz) wirkte als „Wenzel“ belustigend. Die kleineren Parteen waren entsprechend besetzt mit den Damen: Neuhaus (Mannheim), von Fangh (Prag), Hansen-Schultheß (Weimar) und den Herren Kerzmann (Danzig), v. Westernhagen (Regensburg). Einen noch nachhaltigeren Erfolg errang „Hänsel und Gretel“, erklärlich durch die Förderung des Eindruckes, welche die Waldoper im Walde fand. Die Titelparteen waren besetzt mit Madeleine Seebe-Hänsel (als Ersatz für die erkrankte Frau Pläschke- v. d. Osten) und Minnie Nast-Gretel. Für diese Kinderrollen wird man ja schwer Vertreterinnen finden, die bei ihrer Künstlerschaft zugleich auch die Illusion, „Kinder“ vor sich zu sehen, einigermaßen zu fördern vermögen. Doch es gibt ja auch große Kinder, und wenn sie uns mit solchen künstlerischen Darbietungen erfreuen, so übersieht man bald den Gegensatz der Erscheinung. An Gesangskultur und Stimmitteln übertraf zwar Gretel ihren Bruder, dennoch gab es einen angenehmen Zusammenklang. Mit wirksameren charakteristischen Zügen konnte Julie Neuhaus ihre Knusperhexe ausstatten; voll befriedigte Kerz

mann mit seinen prächtigen Mitteln als Besenbinder, wie auch Fr. v. Fangh in der Rolle der Gertrud. Das Sand- und Taumännchen vertrat in lieblicher Weise Frau Hansen-Schultheß. Die musikalische Leitung beider Opern lag in den bewährten Händen von Dr. Heinz Heß. Der hervorragenden Regie Walther-Schäffers muß bei der zweiten Oper noch besonders gedacht werden. Karl Frank

KONZERT

GOTHENBURG: Seit mehreren Jahren befindet sich das Musikleben der zweitgrößten Stadt Schwedens in einem Aufschwung, der entschieden in unserem Lande ohne gleichen ist und sicherlich auch in den übrigen nordischen Ländern nicht beobachtet werden kann. Den Mittelpunkt bildet der Gothenburger Musikverein und sein großes, zwar provisorisches aber in aller Einfachheit stilvolles Gebäude. Hier gibt das Orchester von Anfang Oktober bis Ende April wöchentlich Symphoniekonzerte verschiedenen Charakters; jeden Mittwoch abend rein symphonische Konzerte, jeden Sonntag nachmittag populäre Konzerte ungefähr in derselben Art wie diejenigen der Berliner Philharmoniker. Außerdem werden regelmäßig noch fünf Abonnementskonzerte abgehalten mit einheimischen oder ausländischen Solisten. Wie man sieht, ist dies Programm für eine Stadt von zirka 175000 Einwohnern reichlich genug, manchmal vielleicht fast zu reichlich, da das Interesse für vokale Musik darunter leidet, aber man muß bedenken, daß die Theaterverhältnisse miserabel sind, da die Stadt ein altes Gebäude und keine fest engagierte Truppe besitzt. Alles in allem stellt deshalb dies musikalische Treiben das best geleitete Kunstleben dar, das wir in Gothenburg zu bieten haben und die große Beliebtheit dieser orchestralen Musik ist eine der frohesten Erscheinungen unserer neueren Kultur überhaupt. Die Dirigenten sind die vornehmsten einheimischen Kräfte, die wir besitzen, Wilhelm Stenhammar und Tor Aulin, beide als Komponisten auch dem deutschen Publikum nicht unbekannt. Ihre verschieden gearteten Persönlichkeiten gleichen sich in der glücklichsten Weise aus. Das Orchester ist 52 Mann stark. Es braucht natürlich noch Jahre, um vollständig homogen zu werden, so daß die verschiedenen Instrumentengruppen sich gegenseitig abtönen, besonders müssen die Streicher verstärkt werden. Das gegenwärtige Material ist jedoch ein sehr gutes, und wenn der Dirigent die Mitglieder anfeuert, wird das Spiel vorzüglich, zuweilen mächtig. Das Repertoire sucht man so vielseitig wie möglich zu halten. Die klassische Musik stand auch im Spieljahr 1911/12 an der Spitze und zwar wurden von Beethoven sechs Symphonien aufgeführt. Stenhammar zeichnet sich besonders durch seine großzügige Auffassung Beethovens aus. Mozart gelingt noch nicht ebenso gut. Von Brahms möchte man mehr hören, da er ja ein besonderes Studium erfordert, was auch mit Bruckner der Fall ist, der dieses Jahr gar nicht zu Wort gekommen ist. Schumann und Schubert wurden recht viel gespielt, Tschaikowsky's e-moll Symphonie erfuhr unter Stenhammars Leitung eine glänzende

Wiedergabe, ebenso wie Sibelius, der hier sehr hoch geschätzt wird und nach dessen sowohl ursprünglicher wie hochraffinierter Musik man sich immer sehnt. Auch der Programmusik ist gehuldigt worden, besonders Berlioz und Liszt. Von Berlioz wurden verschiedene Teile aus „Romeo und Julia“ gespielt, von denen das glänzende, in Beethovens Geiste gedachte Scherzo am meisten gefiel; Liszt wurde mit einem Gedächtniskonzert gefeiert; die Hauptnummer war die Faustsymphonie, die man bewundert, aber nicht liebt, während des Meisters „Les Préludes“ als Musterbeispiel der Programmusik zu nennen ist. Ein noch nicht befriedigter Wunsch ist die Aufführung von neuen symphonischen Werken. Auch die einheimische Musik möchte man gern etwas häufiger hören. Auf diesem Gebiete hat man eine freudige Überraschung erlebt: ein ganz junger Komponist, so gut wie Autodidakt, debütierte mit einer Ouvertüre und einer h-moll Symphonie. Besonders nach einer Umarbeitung zeigten sich seine Werke derartig originell und von einer solchen symphonischen Erfindungskraft zeugend, daß Kurt Auerberg von nun an als der begabteste Musiker unter der jungen Generation Schwedens zu nennen ist. — Unter den hervorragenden Solisten mögen einige genannt werden. Marteau erfreute uns mit einer wundervollen Wiedergabe von Beethovens Konzert; Frida Kwast-Hodapp spielte Beethovens Klavierkonzert No. 3 in einer ganz persönlichen Art, intim und poetisch; Stenhammar, unser bedeutendster Pianist, trug u. a. Liszts Konzert in A-dur glänzend vor; Julius von Raatz-Brockmann begeisterte uns mit der wunderbaren Wiedergabe von Brahms' „Vier ernste Gesänge“, die als wahrhaft religiöse Musik wirken. Unter den Solisten, die eigene Konzerte abhielten, sind zu nennen Ignaz Friedman, der uns mit seinem glühend-sinnlichen Chopin-Spiel hinriß, während Eugen d'Albert bei glänzender Disposition Beethovensche Sonaten und Chopin'sche Polonaisen in mächtigem Schwung auftrümmte. — Tor Aulin's Quartett hat mehrere populäre und einige intime Kammermusik-Abende gegeben; die ersten waren Beethoven gewidmet und wurden von Stenhammar am Klavier unterstützt. Außerdem werden fast jeden Sonntag populäre Konzerte, meistens Gesang und Soloinstrumente, in verschiedenen Lokalen abgehalten, die für das Arbeiterpublikum bestimmt sind und sehr fleißig besucht werden. Alles in allem kann man aus diesen flüchtigen Zeilen ersehen, daß Gothenburg ein wirklich hervorragendes und umfassendes Musikleben aufweist. C. D. Marcus

PHILADELPHIA: Unsere wenig ereignisreiche Konzertsaison hat mit einem bedeutungsvollen Ereignis, einem Dirigentenwechsel im Philadelphia-Orchester, geschlossen. Karl Pohlig, der hier nach dem unvergeßlichen Gründer unseres Orchesters, Fritz Scheel, drei Jahre an der Spitze desselben das Zepter schwang, hat seinen Vertrag mit dem Orchesterverein gelöst, und an seine Stelle tritt schon im Oktober, zu Beginn der nächsten Saison, Leopold Stokowski, der zwei Jahre lang das Orchester in Cincinnati geleitet hat und dort mit einem verhältnismäßig unzureichenden Material gute

Leistungen erzielt haben soll. Die hiesigen Musikfreunde haben keinen Anlaß, Herrn Pohligh eine Träne der Rührung nachzuweinen. Daß er ein tüchtiger, temperamentvoller Dirigent war, wird man zugeben müssen. Allzu ernst hat er seine hiesige Aufgabe nicht aufgefaßt. Er machte stetig dem Publikum Konzessionen und gab ihm die leichte Kost, die es wünschte, in Fülle. Das Orchester ist unter seiner Leitung in eine förmliche Stagnation geraten. Es wurde vor keine großen Aufgaben mehr gestellt. Die Programme standen nicht mehr auf der Höhe der Zeit. Minderwertiges wurde zum Überdruß wiederholt, während die moderne Produktion der Deutschen für Herrn Pohligh überhaupt nicht existierte. Richard Strauß bekam man nur selten, Bruckner, Reger, Mahler gar nicht zu hören. Wenn dafür wenigstens die Klassiker mustergültig gegeben worden wären! Allein auch dies war nicht der Fall. Ein gewisser Schlendrian riß ein, es wurde vielfach nicht mehr genügend geprobt, was ja zum Teil durch die stetige Wiederholung von Altbekanntem begreiflich war, Versprechungen von Novitäten wurden gegeben, allein nicht gehalten, und so mußte es endlich dahin kommen, daß die Mittelmäßigkeit der Leistungen unseres tüchtigen Orchesters nicht bloß den Eingeweihten offenbar wurde. Wir wollen nicht in Abrede stellen, daß die Stellung des Dirigenten des Philadelphia-Orchesters recht schwierig ist. Die Garantoren, die jährlich das Defizit decken, dürften sich wohl auch ein Wörtchen in rein musikalischen Dingen anmaßen, von denen sie weniger verstehen. Allein, so viel ich die Verhältnisse kenne, kann ein tüchtiger Dirigent ihnen gegenüber alles ausrichten, wenn er sich an das Sprichwort hält: „Fortiter in re, suaviter in modo“. Pohligh hat leider den umgekehrten Weg eingeschlagen. Die Novitäten, die Pohligh in der verflossenen Saison vorführte, sind kaum der Erwähnung wert. In der ersten Hälfte der Saison waren es bloß der Walzer aus dem „Rosenkavalier“ von Strauß, die „Husitska“-Ouvertüre von Dvořák und Tänze aus der „Nußknacker“-suite von Tschaikowsky, die man hier von den Sommerorchestern dutzendmal vorher gehört hat. In der zweiten Hälfte ein Notturmo von Debussy und endlich auch eine neue Symphonie, No. 3 in h-moll von Henry Hadley, die einen Fortschritt gegenüber der zweiten bedeutet, allein recht ungleichmäßig gearbeitet scheint. Nur die beiden ersten Sätze fanden Anklang. Für den Mangel an Novitäten sollten wohl Programme, die ausschließlich einem Komponisten gewidmet waren, entschädigen. So bekamen wir dreimal ausschließlich Bruchstücke aus Wagners Musikdramen zu hören, ein Programm war ausschließlich aus Kompositionen von Tschaikowsky zusammengesetzt. Auch das außerordentliche Konzert, das Pohligh mit dem gemischten Chor des hiesigen Mendelssohn-Club veranstaltete, war ein ausgesprochener Mißerfolg, der freilich größtenteils auf den Club zurückzuführen ist, der gegenwärtig von seinem alten Ruhme zehrt und im Musikleben unserer Stadt so gut wie ausgespielt hat. Von namhaften Solisten hörten wir Pachmann, den man mit geschlossenen Augen anhören muß, Efrem Zimbalist, der das Glazounow'sche Violinkonzert sehr warm spielte, Kathleen Parlow, die ihren großen Ton

und ihre klassisch ruhige Vortragsweise in den Dienst des Tschaikowsky'schen Konzertes stellte. Frau Schumann-Heink, die an Stimme und Vortrag viele ihrer jüngeren Kolleginnen weit überragt, und Alexander Heinemann, der mit dem Vortrag des „Archibald Douglas“ von Loewe das Publikum einnahm. Die erfreulichste Erscheinung unter den Solisten war die von Wilhelm Backhaus, der mit dem Vortrag des d-moll Konzertes von Bach bewies, daß er in die erste Reihe der lebenden Pianisten einzustellen ist. Das eigentliche musikalische Ereignis der verflossenen Saison war die Wiederaufnahme der Bach-Feste in dem nahegelegenen Bethlehem, dem Sitze des Stahlkönigs Schwab. Dr. J. Fred Wollé, der geniale Dirigent, der vor Jahren diese Bach-Feste gegründet hat, ist, nachdem er fünf volle Jahre an der California-Universität den Lehrstuhl für Musik bekleidet hatte, auf den Sitz seiner früheren Tätigkeit zurückgekehrt und hat wieder ein zweitägiges Bach-Fest in der mit der Lehigh-Universität verbundenen Packer-Kirche in Bethlehem veranstaltet, zu dem wie früher aus allen Teilen der Vereinigten Staaten die Musikfreunde pilgerten. Mit Rücksicht darauf, daß Dr. Wollé infolge seiner vieljährigen Abwesenheit den seinerzeit von ihm zusammengebrachten Musterchor ein wenig deroutiert vorfand, beschloß er, von einer Vorführung der Passion abzusehen, und beschränkte sich auf die Wiedergabe der h-moll Messe und einiger Kantaten des Thomaskantors. Es läßt sich kaum etwas Vollendetes und Stimmungsvolleres denken, als diese Bach-Konzerte. Der Chor ist von einer geradezu idealen Klangschönheit und so gründlich eingeschult, daß die feinsten dynamischen und rhythmischen Schattierungen mit unfehlbarer Präzision wiedergegeben werden. Überdies hat Dr. Wollé für ein treffliches Orchester und gutes Solistenmaterial gesorgt (der Bassist Frank Croxton ragte unter allen durch stupende Fülle seines Organs hervor), und so war der glänzende Erfolg der Konzerte erklärlich. Sie werden von nun an jährlich wiederholt werden und mehr zur Läuterung des musikalischen Empfindens in den Vereinigten Staaten beitragen, als alle die großen Operngesellschaften, die hier auf die Dollarjagd ausgehen. — Es mag noch erwähnt werden, daß unsere Stadt jüngst der Schauplatz des 23. National-sängerfestes des Nordöstlichen Bundes war, bei dem verhältnismäßig gute Leistungen geboten wurden und der hiesige „Junger Männer-Chor“ den Kaiserpreis, um den seit nunmehr zwölf Jahren ein heißer Wettbewerb entbrannt ist, endgültig erworben hat. Die Preisrichter haben dem Verein den ersten Preis zugesprochen, der aber nach der Ansicht vieler, auch des Schreibers dieser Zeilen, dem Brooklyn Arion zugefallen wäre, wenn die Richter nicht an ihr ödes Beckmestertum mit Rubriken und Ziffern gebunden wären, sondern nach freier Beweiswürdigung ihres Amtes hätten walten können. Wann werden die deutschen Gesangsvereine ihre Sängerkriege von diesen mittelalterlichen Fesseln befreien und ihren Richtern die gleichen Rechte einräumen, wie sie die Preisjury eines jeden Salons besitzt?

Dr. Martin Darkow

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Josef Kriehuber, dem Meister der Lithographie-Porträtkunst, verdanken wir den prachtvollen Schubert-Kopf, den wir als erstes Bild unseren Lesern vorführen. Kriehuber zeichnete dieses Bild im Jahre 1846, also 18 Jahre nach dem Tode des großen Lyrikers, den er erst in dessen letzter Lebenszeit kennen gelernt, nie aber nach der Natur porträtiert hatte. Wie bewundernswert ist Kriehubers künstlerisches Gedächtnis, das ihm ermöglichte, von einem lange Verstorbenen ein so schlagendes, in jeder Hinsicht vollendetes Bild zu schaffen, das in seinen machtvollen Strichen, in seinem pastosen Charakter von jedem Beschauer als das Schubert-Bild empfunden wird.

R. Hoffmanns lithographische Arbeit — ein in nur noch wenigen Abzügen existierendes Blatt — befremdet zunächst. Es zeigt einen Ausdruck, den wir bei Schubert nicht gewohnt sind, Züge, die sich dadurch erklären lassen, daß auch dieses Bild aus der Phantasie konzipiert und ausgeführt ist. Dennoch ist die vorliegende Zeichnung, deren Entstehungsjahr sich nicht feststellen läßt, von Interesse; denn sie zeigt keine Merkmale, die auf eine Benutzung der bekannten Porträts von Leopold Kupelwieser, Moritz v. Schwind, Joseph Teltscher, Aug. Wilh. Rieder hinweisen. Ist die Hoffmannsche Darstellung in bezug auf Ähnlichkeit auch abzulehnen, so ist es doch immerhin wertvoll, diesen abweichenden Typ kennen zu lernen.

Eine besonders charakteristische Erscheinung des damaligen Lebens im „Capua der Geister“ wird durch die vier Gemälde festgehalten, deren drei Ulrik Brendel in seinem Aufsatz „Schubert in Dichtung und Malerei“ bespricht. Es sind die „Schubert-Abende“ von Hans Temple, Moritz v. Schwind und Julius Schmid. Wir reihen das unvollendete Gemälde Schwinds, in dem er um 1868 eine zweite Fassung seines Schubert-Abends geben wollte, an. Die Sitte abendlicher Zusammenkünfte zum Zweck der Kunstpflege war in den wohlhabenden Wiener Familien ein gern gebrauchtes Mittel zur Geselligkeit. Schwinds Bild zeigt Schubert, von einer hingerissenen Zuhörerschaft umgeben, und seinen unentbehrlichen Vogl, jenen begabtesten Interpreten seiner Kunst, am Klavier. Zweifellos wäre, wenn Schwind die Vollendung dieses Gemäldes vergönnt worden wäre, dieses Gruppenbild das wertvollste unter allen ähnlichen geworden.

Eine der wichtigen Gestalten des Kreises um Schubert ist Franz Lachner, wenn er auch dem Meister allerdings erst in den letzten Jahren näher gestanden hat. Das meisterhafte Gemälde Schwinds zeigt ihn im Jahre 1849 und gehört zu den weniger bekannten Porträts Lachners.

Über die folgenden drei Bruchstücke aus Schwinds köstlicher „Lachner-Rolle“ spricht ebenfalls Ulrik Brendel in seinem Aufsatz.

Die Faksimiles der nächsten Stücke: des Briefes vom Hofmusikgrafen Moritz von Dietrichstein an Vogl, des Briefes vom Theaterdirektor Holbein von Holbeinsberg und der Hüttenbrennerschen Rechnung für seinen Abgott Schubert dienen zur Illustration des Aufsatzes von Ernst Decsey. Das letzte Blatt ist die Nachbildung eines Berichtes von Johann Mayrhofer über Schuberts „Zauberharfe“. Es stammt noch aus der Zeit der intimen Freundschaft des Dichters und des Sängers. Über die Ursachen des Bruchs unterrichtet sehr eingehend die neue Schubert-Biographie von Walter Dahms, deren reicher Bilderzahl die Abbildungen dieses Heftes entnommen sind.

Die Musikbeilage: Fünf unbekannte Ecossaisen von Schubert gehört zum Artikel von O. E. Deutsch.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



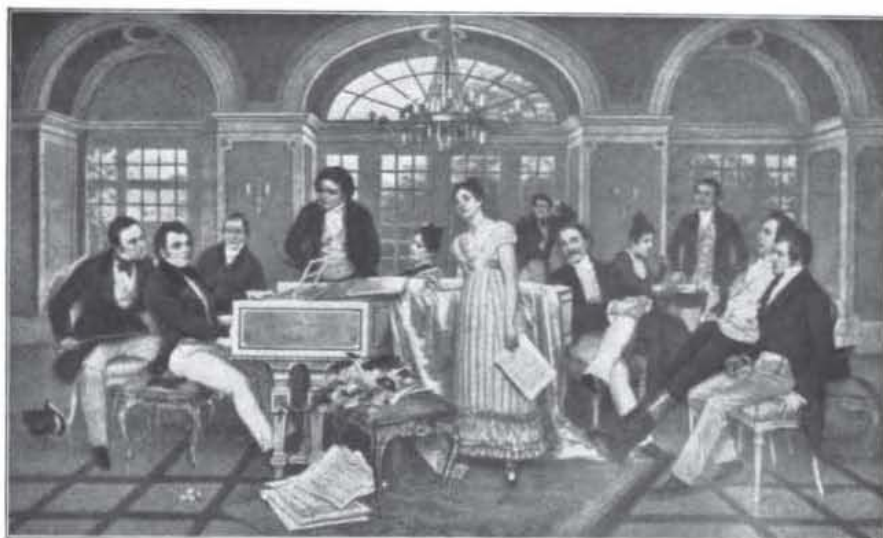
Frederick Schuchman





FRANZ SCHUBERT
Lithographie von R. Hoffmann





EIN SCHUBERT-ABEND BEI SPAUN

Ölgemälde von Hans Temple

Von links nach rechts: Bauernfeld, Schubert, Kupelwieser, Beethoven, Schwestern Fröhlich, Mayrhofer, Schwind, Spaun, Vogl, Grillparzer



EIN SCHUBERT-ABEND BEI SPAUN

Photographie nach der verschollenen Sepiazeichnung von Moritz v. Schwind

Obere Reihe: Pinterics, Witteczek, Franz Lachner, Diez, Sophie Hartmann, Karoline Hetzenecker, Karl von Schönstein, Benedikt Randhartinger, Josef Gahy, Johann Steiger am Stein, Ferdinand Mayerhofer, Anton von Doblhoff-Dier, Kreißle, Schnorr, Moritz v. Schwind, Rieder, Leopold Kupelwieser, Anton Dietrich, Romeo Seligmann, Feuchtersleben, Grillparzer, Franz v. Bruchmann, Johann Senn, Johann Mayrhofer

Untere Reihe: Ignaz Lachner, Eleonore Stohl, Marie Pinterics, Johann Michael Vogl, Franz Schubert, Joseph von Spaun, Hartmann (?), Anton von Spaun, Frau Vogl, Joseph Kenner, Marie Ottenwaldt, Anna Hönig, Therese Puffer, Franz von Schöber, Justine v. Bruchmann, Eduard von Bauernfeld, Ignaz Castelli

Das Gemälde an der Wand: Komtesse Karoline Esterházy



X1

23



EIN SCHUBERT-ABEND IN EINEM WIENER BÜRGERHAUS

Gemälde von Julius Schmid

Obere Reihe: Franz von Schober, Josef von Spaun, Leopold Kupelwieser, Grillparzer, Ignaz v. Mosel, Kanne, Pyrker, Lange, Sophie Müller, Bauernfeld, Jenger, Vogl, Josefa Fröhlich, Schwind, Schuppanzigh, Raimund, Franz v. Bruchmann

Untere Reihe: Johann Mayrhofer, Marie Wagner, Karoline Pichler, Joh. Christian v. Bruchmann, Kathi Fröhlich, Anna Fröhlich, Barbara Fröhlich, Schubert, Graf Moritz v. Dietrichstein, Ignaz v. Sonnleithner, Kieseewetter

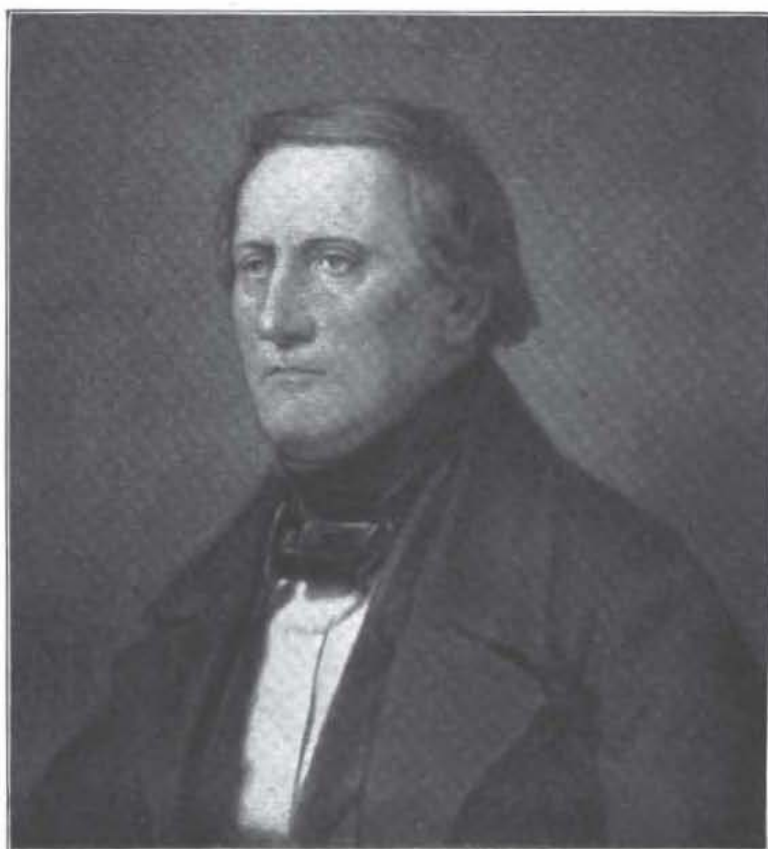


EIN SCHUBERT-ABEND IN WIEN

Unvollendetes Gemälde von Moritz v. Schwind (um 1868)

Am Klavier: Schubert und Vogl





FRANZ LACHNER
Ölgemälde von Moritz v. Schwind (1849)

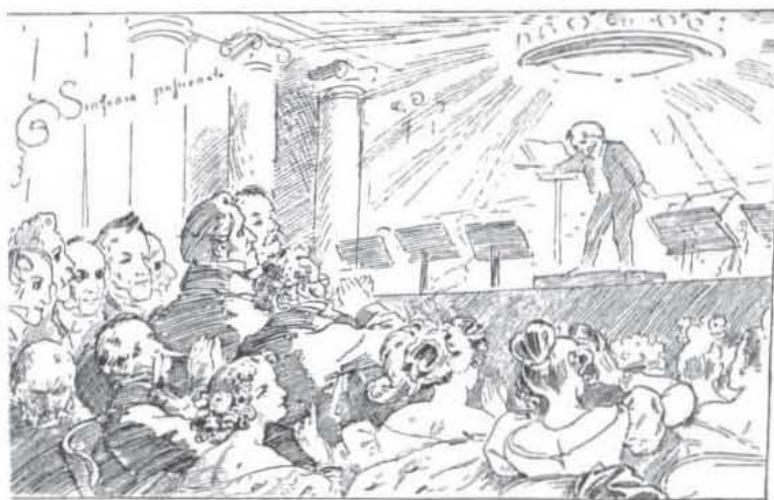


**EIN BRUCHSTÜCK AUS DER LACHNER-ROLLE
VON MORITZ V. SCHWIND**

Links: Schubert, Lachner, Schwind, Bauernfeld



EIN BRUCHSTÜCK AUS DER LACHNER-ROLLE
VON MORITZ V. SCHWIND: LACHNER,
SCHUBERT, BAUERNFELD IN GRINZING



EIN BRUCHSTÜCK AUS DER LACHNER-ROLLE
VON MORITZ V. SCHWIND:
LACHNERS ABSCHIEDSKONZERT IN WIEN

In der Mitte applaudierend:
Schubert, Bauernfeld, Lenau, Feuchtersleben, Grillparzer



Ich bitte Sie, lieber Freund
 die, O den so vielen Besuchen
 gütigst zu übergeben. Möchte
 es ihm einigem Kostspiel zu
 stehen, denn zu wissen ist
 dass diese Dinge zu einem
 Anzetteligen, ungemein viel
 anzuwenden Kostspiel
 anzuwenden, gefast es zu
 einem sehrlichen Staube, der
 so viele als einen kleinen
 zu ihm zu werden zu
 zu ist es so wenig, Gütz
 Mergel lieblich zu sein
 rara avis in terra, oder
 rarissima rarissima

BRIEF DES Hofmusikgrafen MORITZ VON DIETRICHSTEIN
 AN JOHANN MICHAEL VOGL, JANUAR 1821



Ich habe mir, das ich möge und minims
Aufmerksamkeit in Leben, das ich jetzt
bis 19 Octob. nicht das Vergessen sein.
Ihre und Ihre Verhältnisse sein.
Das persönliche Leben ist zu mir,
denn.

Graspingly Hall

22. oct. 82

al Galim

**BRIEF VON HOLBEIN VON HOLBEINSBERG VOM 22. OKTOBER 1822,
DURCH DEN ER TEXTBUCH UND MUSIK ZU „DES TEUFELS LUST-
SCHLOSS“ ZUR PRÜFUNG EINFORDERT**



Rechnung und Abrech.

Im 78 ^{ten} 822		1/40 X
4 ^{te} Holzschneide fin. des Messer	—	4. 30
den Handbiffen 1 Lärche fiedlgrün	3	—
Grüner	—	460.
15 ^{te} 822	9	2 —
19 ^{te} 9	2	Enten Eingeldfisch — 1 —
21 ^{te} 9	—	den 5 —
4 ^{te} 9 ^{te}	Handbiffen Capisturkopf	5 —
14 ^{te} 9	Grüner Lärche	1 —
13 ^{te} 10 ^{te}	— den	5 —
19 ^{te} 9	—	1 —
5 ^{te} 10 ^{te}	Grüner Lärche fiedlgrün	5 —
Freibrennung	—	—
den 10 ^{ten} 9 ^{ten}	—	20 —
den 10 ^{ten} 9 ^{ten} bei 10 ^{ten} 9 ^{ten}	—	15 —
zahlung fiedlgrün	—	—
Offen —	—	69 1/2 50 X
den Cappi & Diabelli	—	10 1/2 —
anzulassen	—	—
#	Abrech.	59 1/2 50 X
Erfüllte fiedlgrün 10 ^{ten} 9 ^{ten} #.		

HÜTTENBRENNERS RECHNUNG FÜR SCHUBERT ÜBER
VERSCHIEDENE AUSLAGEN UNTER ABRECHNUNG EINES
HONORARS VON 10 GULDEN SEITENS CAPPI & DIABELLI



Fünf unbekannte Ecossaisen

von

Franz Schubert

Mitgeteilt von

Otto Erich Deutsch

Erste Veröffentlichung

Alle Rechte vorbehalten



Fünf unbekannte Ecossaisen

von Franz Schubert

(3. Oktober 1815)

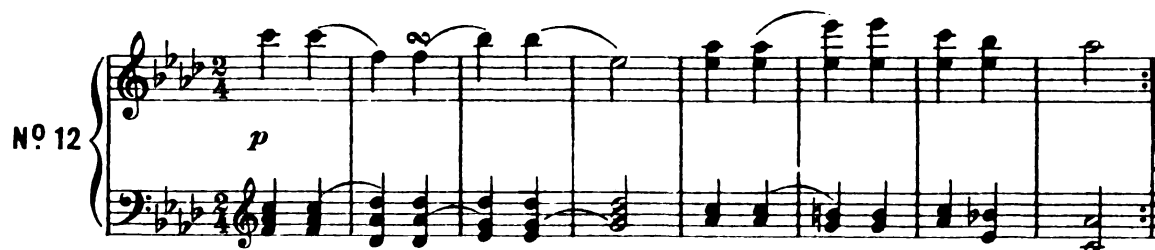
Nº 9

Fine

Nº 10

Nº 9 D.C.

Nº 11



DIE MUSIK



HEFT 24

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
11. JAHRG. SEPTEMBER

1912

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

In der Entfernung erfährt man nur von den ersten Künstlern und oft begnügt man sich mit ihren Namen; wenn man aber diesem Sternenhimmel näher kommt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen und jeder auch als zum Sterngebild gehörend vortritt, dann wird die Welt und ihre Kunst reich.

Goethe

INHALT DES 2. SEPTEMBER-HEFTES

ADOLF HESS: Neue Tschaikowski-Briefe

WALTER DAHMS: Franz Schubert. Schlußkapitel der neuen Schubert-Biographie (Schluß)

EGON VON KOMORZYNSKI: Zum Gedächtnis Schikaneders

FELIX VOGT: Jules Massenet †

F. A. GEISSLER: Ernst von Schuch. Zum 40jährigen Jubiläum seiner Dresdener Wirksamkeit

ERNST NEUFELDT: Noch ein Wort zu den Hellerauer Schulfesten

REVUE DER REVUEEN: Aus Tageszeitungen (Schluß) — Zum Tod von Jules Massenet

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten: Max Burkhardt, Rudolf Cahn-Speyer, Martin Frey, Hjalmar Arlberg, Ernst Rychnovsky, Ernst Neufeldt, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Wilhelm Altmann, Jenö Kerntler, Emil Thilo, Hugo Schlemüller

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Faksimiles von Franz Schubert: Die Forelle (2 Blatt); Die erste Seite des Kyrie aus der Es-dur Messe; Schloß Zelesz in Ungarn, Aquarell von A. F. Seligmann; Die alte Schule in der Grünen Torgasse in Wien; Die alte Schule am Himmelpfortgrund No. 10 in Wien; Die Schule zu Sankt Anna in Wien; Einladung zu Schuberts einzigem Konzert; Die Anzeige von Schuberts Tod; Einladung zur Totenfeier an Schuberts Vater; Einladung des Kirchenmusikvereins zu Sankt Ulrich am Platzl zum Seelenamt am 27. November 1828; Einladung des Musikvereins an der Kirche zu Sankt Anna an Ferdinand Schubert, die Direktion einer Messe für Franz Schubert am 18. Januar 1829 zu übernehmen; Schuberts Schädel; Exlibris zum 44. Band der MUSIK

QUARTALSTITEL zum 44. Band der MUSIK

VERZEICHNIS der Kunstbeilagen des XI. Jahrgangs der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahreinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

NEUE TSCHAIKOWSKI-BRIEFE

VON DR. ADOLF HESS IN BERLIN ¹⁾

Tschaikowski's persönliche Bekanntschaft mit M. A. Balakirew begann wahrscheinlich 1868, als Tschaikowski, damals Professor am Konservatorium in Moskau, in den Osterferien nach Petersburg kam. Der Briefwechsel mit dem Haupt des einflußreichen Petersburger Kreises, dem, außer Balakirew, Cui, Borodin, Rimski-Korsakow, Musorgski u. a. angehörten, hatte schon etwas früher seinen Anfang genommen. Anlaß dazu bot die Aufführung der „Tänze der Kammermädchen“ aus Tschaikowski's Oper „Der Wojewode“ in den Konzerten der Russischen Musikgesellschaft. An der Spitze der Petersburger Abteilung dieser Gesellschaft stand damals Balakirew.

Tschaikowski war alsbald nach Absolvierung des Petersburger Konservatoriums im Dezember 1865 von Nikolas Rubinstein als Theorielehrer nach Moskau berufen worden und blieb am dortigen Konservatorium als Kompositionsprofessor bis 1878. Verbindungen, Bekanntschaften hatte Tschaikowski in Petersburg nicht; die dortigen einflußreichen und maßgebenden musikalischen Kreise waren ihm fremd; ja er hegte eine gewisse Antipathie gegen sie. Der Grund lag wohl in seiner Empfindlichkeit. Tschaikowski neigte nach den Worten seines Bruders und Biographen Modest dazu, in jedem Menschen, der sich gleichgültig gegen ihn verhielt, seinen Feind zu erblicken.

Die Abneigung gegen Balakirew und seinen Kreis hatte übrigens noch andere triftigere Gründe. Als Schüler und Anhänger Anton Rubinsteins konnte Tschaikowski nicht gleichgültig gegen Strömungen sein, die Rubinsteins Traditionen offen bekämpften. Zu dieser prinzipiellen Abneigung kam noch die persönliche Kränkung, die ihm durch Cui widerfahren war. Dieser hatte sich über Tschaikowski's Examenskantate recht absprechend geäußert. „Die Komposition Tschaikowski's,“ schrieb Cui in den Petersburger Nachrichten vom 24. März 1866, „ist ganz schwach. Allerdings ist seine Kantate unter sehr ungünstigen Umständen geschrieben: als Aufgabe, innerhalb einer bestimmten Zeit, über ein gegebenes Thema, in bestimmter Form. Trotzdem würde Tschaikowski, wenn er Talent besäße, die Fesseln des Konservatoriums schon irgendwie abgestreift haben.“

Als nach Anton Rubinsteins Fortgang aus Petersburg die Leitung der Konzerte der Russischen Musikgesellschaft in Petersburg auf Balakirew überging, übertrug Tschaikowski seine Abneigung auf die ganze Gesellschaft. So ist vielleicht sein sonderbares Verlangen zu erklären, als er Ende 1867 mündlich aufgefordert wurde, seine „Tänze“ zur Aufführung in Petersburg herzugeben. Er verlangte nämlich eine offizielle Erklärung der Gesellschaft mit Unterschrift aller Professoren. Der damalige Konservatoriumsdirektor N. J. Zarembo ließ Tschaikowski durch Nikolas Rubinstein sagen, sein Wunsch würde erfüllt.

Von dieser Zeit ab beginnt Tschaikowski's Briefwechsel mit Balakirew. Bei Übersendung der Partitur der „Tänze“ bittet er Balakirew in einem halboffiziellen Brief um ein „Wörtchen der Aufmunterung“. Balakirew antwortet darauf: Das hielte er nicht nur für unangebracht, sondern sogar für wenig wohlwollend; einer Auf-

¹⁾ Nach der Veröffentlichung S. Ljapunows im diesjährigen Maiheft der russischen Zeitschrift *Wjestnik Jewropy* „Aus dem Briefwechsel Balakirews mit P. I. Tschaikowski.“ — Der gesamte Briefwechsel mit Balakirew wird als Sonderausgabe bei Zimmermann in Petersburg erscheinen.

munterung oder Ermutigung bedürften höchstens Kinder, Anfänger in der Kunst. In dem Autor der „Tänze“ erblicke er einen durchaus fertigen Künstler, dem gegenüber nur strenge Kritik am Platze wäre. Der offene freundliche Ton des Briefes und die persönliche Bekanntschaft mit Balakirew führten dann bald eine günstigere Stimmung gegen ihn und seinen Kreis bei Tschaiowski herbei, der zwar auch in Zukunft unbeirrt seine eigenen Wege ging, in den Briefen an Balakirew aber seiner Sympathie und Verehrung rückhaltlos Ausdruck gab.

Voll Interesse für Tschaiowski's musikalisches Schaffen schlug Balakirew ihm Themen vor, ging auf Einzelheiten seiner Arbeit ein, kritisierte, was ihm nicht genügend schien. Auf Balakirew's Anregung schrieb Tschaiowski 1869—70 die Ouvertüre „Romeo und Julia“ nach Shakespeare's Drama. Der Briefwechsel wurde 1871 längere Zeit unterbrochen, als Balakirew, durch Mißerfolge bestimmt, seine musikalische Tätigkeit plötzlich aufgab und alle Beziehungen zu musikalischen Freunden und Bekannten abbrach. Zehn Jahre später, 1881, beginnt der Briefwechsel mit Tschaiowski wieder. Dieser wollte eine Neuausgabe seiner Ouvertüre „Romeo und Julia“ veranstalten und schrieb Balakirew, das Fehlen einer Widmung auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe hätte ihn stets bedrückt. Er möchte dieses Versehen jetzt nachholen. Gleichzeitig hätte er eine kleine Kürzung in der Neuausgabe vorgenommen und die Ouvertüre in dieser Form Balakirew zugesandt.

Mit der Antwort auf diesen Brief beginnt der hier abgedruckte Briefwechsel, der die Periode der Entstehung der „Manfred“-Symphonie umfaßt. Der Charakter der Briefe ist ernst, rein sachlich und geschäftsmäßig. Die Jahre und äußeren Verhältnisse haben der Korrespondenz ihren Stempel aufgedrückt. Tschaiowski geht vollständig in seiner Kompositionstätigkeit auf, Balakirew wird von dienstlichen Pflichten als Chef der Hofsängerkapelle stark in Anspruch genommen. Tschaiowski lebte damals meistens in Klin oder auf dem Lande, fern dem Lärm der Großstadt, in die er nur zur Aufführung seiner Werke kam. Unter diesen Umständen konnte nur ein ganz spezielles Thema, das beide interessierte, ihren Briefwechsel längere Zeit in Fluß erhalten. Ein solches Thema bot Tschaiowski's Symphonie „Manfred“.

St. Petersburg, Kolomensker Straße No. 7, 28. Sept. 1882.

Werter Peter Ilitsch!

Ihr liebenswürdiger Brief und Ihre Widmung zeigen mir, daß Sie mich noch nicht gänzlich aus der Erinnerung verloren haben. Unter diesen Umständen möchte ich mir nun die Frage erlauben: Warum wollen Sie mir nicht das Vergnügen verschaffen, Sie bei mir zu sehen? Ich würde mich sehr über das Wiedersehen freuen und hätte Ihnen das Programm einer Symphonie mitzuteilen, die Ihnen ausgezeichnet liegen würde.

Bei dieser Gelegenheit muß ich Ihnen sagen, daß ich kürzlich Ihre Partituren durchgesehen und über die Entwicklung und Zunahme Ihres Talents lebhaft Freude empfunden habe. Ihr Höhepunkt sind die beiden symphonischen Dichtungen „Der Sturm“ und „Francesca da Rimini“, besonders die letztere. Warum, um alles in der Welt, haben Sie sie aber ganz unpassend „Phantasieen“ genannt? Weil heute jeder Baron seine „Phantasie“ hat?

Ich glaube, daß Sie mit dem angegebenen Sujet sicher nicht hinter

den beiden genannten Werken zurückbleiben werden. Diese Hoffnung gründet sich darauf, daß ich die starken Seiten Ihres Talentes kenne.

Tatsächlich: Warum sollen wir uns nicht sehen? Sie begegnen bei mir niemandem, als der Ihnen bekannten Gesellschaft samt ihrem neuen Mitgliede, dem talentvollen Glasunow. Selbst wenn Sie niemanden sehen wollen — läßt sich auch das einrichten; Sie müßten mich nur von diesem Wunsch und Ihrer Ankunft unter obiger Adresse benachrichtigen.

Also hoffe ich auf Nachricht von Ihnen — und daß Sie bei Ihrem Eintreffen in Petersburg Ihres alten Bekannten gedenken mögen, des Sie herzlich liebenden

M. Balakirew.

P. S. Bei dieser Gelegenheit möchte ich Ihre Aufmerksamkeit auf einen fürchterlichen Fehler in der Partitur der „Francesca“ lenken. Auf Seite 92 sind die Hörner ausgelassen. Es klingt entsetzlich.¹⁾

Kamenka, 8. Oct. 1882.

Liebster, bester Milij Alexejewitsch!

Das wäre ja sonderbar, wenn ich Sie aus dem Gedächtnis verloren hätte! Ganz abgesehen von der aufrichtigen Verehrung, die ich für Sie als Musiker und Mensch selbst dann empfinden würde, wenn das Schicksal mich nicht mit Ihnen zusammengeführt hätte — wie wäre es möglich, die vielen Beweise freundschaftlicher Gesinnung zu ignorieren, die Sie mir gegeben haben? Ich darf ohne Übertreibung sagen, selbst wenn ich noch 10, 20 Jahre gelebt hätte, ohne Sie zu sehen — würde ich Sie nie vergessen und nie aufgehört haben, Ihrer als einer der hellsten, ohne Frage aufrichtigsten und begabtesten künstlerischen Persönlichkeiten zu gedenken, denen ich begegnet bin. Von Herzen danke ich Ihnen für Ihre Absicht, mir ein Sujet für eine symphonische Dichtung vorzulegen und freue mich über Ihre Teilnahme.

Wenn ich in Petersburg bin, komme ich natürlich zu Ihnen. Mein Hang zur Einsamkeit und zum Leben außerhalb der Gesellschaft darf natürlich nicht so weit gehen, daß er mich des Vergnügens beraubt, Sie zu sehen und mich mit Ihnen zu unterhalten; Sie brauchen mich nur zu rufen, so halte ich es für eine angenehme Pflicht, bei meiner Anwesenheit in Petersburg vor Ihnen zu erscheinen. Wann ich dort sein werde, ist noch unbestimmt; sehr wohl möglich, daß ich im Laufe des Winters, oder wenigstens Frühjahrsanfang in Ihrer Gegend weile. Wollen Sie mir nicht einstweilen brieflich das angebotene Sujet mitteilen? Es interessiert mich sehr. Ich kann Ihnen bestimmt versprechen, daß ich die mir ge-

¹⁾ Der Fehler wurde mit Tschaikowski's Einwilligung durch den Verleger Jürgenson beseitigt.

stellte Aufgabe mit größter Bereitwilligkeit erfüllen werde, wenn ich körperlich und geistig gesund bleibe.

Einstweilen, teurer Milij Alexejewitsch, nehmen Sie die Versicherung meiner wärmsten freundschaftlichen Gefühle für Sie entgegen.

Ihr P. Tschaikowski.

Glasunow interessiert mich sehr. Kann dieser junge Mensch mir seine Symphonie nicht einmal zur Durchsicht schicken? Dazu möchte ich gern wissen: Hat er die innere und äußere Arbeit allein, oder mit Ihrer, oder Rimski-Korsakows Hilfe gemacht? Wenn die Sendung der Symphonie angänglich ist, so ist meine Adresse: Fastowsker Linie, Station Bobrinsk, Smela, von da: Kamenka. Für einfache Briefe: Fastowsker Linie. Kamenka.

St. Petersburg, 28. Oct. 1882.

Lieber Peter Ilitsch!

Verzeihen Sie, daß ich mit der Antwort auf Ihren letzten Brief so lange gezögert habe. Ich wollte Ihnen in aller Seelenruhe ausführlich antworten; da kamen aber, wie zum Torte, stets alle möglichen Kleinigkeiten dazwischen. In dieser Beziehung sind Sie, der Sie keine Stunden zu geben brauchen und Ihre ganze Zeit der Kunst widmen können, viel glücklicher daran, als wir.

Das Sujet, von dem ich Ihnen schrieb, habe ich zunächst Berlioz angeboten,¹⁾ der wegen Alters und Krankheit ablehnte, da er nichts mehr zu schaffen beabsichtigte. Ihre „Francesca“ brachte mich auf den Gedanken, Sie würden diese Aufgabe glänzend erfüllen, natürlich wenn Sie sich Mühe geben,²⁾ viel Kritik auf Ihre Arbeit verwenden, die Phantasie in Ihrem Kopfe ausreifen lassen und nichts überstürzen.

Für mich taugt dieses prächtige Sujet nicht, da es mit meiner Stimmung nicht harmoniert; für Sie dagegen paßt es wie ausgesucht. Das Sujet ist: Byron's „Manfred“. Und da haben Sie das Programm:

Manfred

Symphonie d'après le poème dramatique
de Lord Byron et . . .

I. Teil. Bevor ich Ihnen mein Programm mitteile, möchte ich noch sagen, daß Ihre zukünftige Phantasie, ähnlich wie die beiden Arbeiten

¹⁾ Das war am 10. September 1868 nach Berlioz' Abreise aus Rußland brieflich geschehen.

²⁾ Für einen Hauptfehler Tschaikowski's hielt Balakirew sein überstürztes Arbeiten und das Fehlen hinlänglicher Selbstkritik an seinen Erzeugnissen. Deswegen machte er häufig ähnliche Bemerkungen.

Berlioz' (*Symphonie fantastique* und *Harold*) ihre *idée fixe*, die Darstellung Manfreds haben muß, die sich durch alle Teile zieht. Also gehe ich an die Erläuterung meines Programms.

Manfred irrt in den Alpen umher. Sein Leben ist zerstört, dringende Fragen bleiben unbeantwortet; er lebt nur noch in Erinnerungen. Das Bild einer idealen Astarte schwebt durch seine Gedanken; umsonst ruft er sie an; nur das Felsenecho wiederholt ihren Namen. Erinnerungen und Gedanken quälen und verzehren ihn. Er sucht und jammert nach Vergessenheit, die niemand ihm geben kann. (Fis-moll. 2tes Thema D-dur und Fis-dur.)

II. Teil. Ganz entgegengesetzte Stimmung. Das Programm: das Leben der Alpenjäger voll Einfachheit, Herzensgüte und patriarchalischem Wesen. *Adagio pastorale* (A-dur). Mit diesem Leben kommt Manfred in Berührung, der in sich schon scharfe Gegensätze verkörpert. Natürlich giebt es zunächst eine Jagd, bei der ganz besondere Vorsicht nötig ist, um nicht in's Triviale zu verfallen. Gott hüte Sie vor Abgeschmacktheiten in der Art deutscher Fanfaren und Jagdmusik.

III. Teil. *Scherzo fantastique* (D-dur). Die Alpenfee erscheint Manfred in einem Regenbogen aus Wasserfalltropfen.

IV. Teil (Finale). Ein wildes unbändiges Allegro, das den Palast Arimans (die Hölle) darstellt. Hierher dringt Manfred im Wunsche, Astarte zu treffen. (Des-dur, dasselbe, was im I. Teil D-dur war; damals war der Gedanke eine flüchtige Erinnerung, die alsbald in Manfreds leidender Stimmung unterging. Hier taucht derselbe Gedanke in vollständiger, abgeschlossener Form auf. Die Musik muß leicht, durchsichtig wie die Luft, ideal und jungfräulich sein.) Dann folgt wieder die Stimmung des Pandämonium und hierauf Sonnenuntergang und Manfreds Tod.

Nicht wahr, ein reizendes Programm? Und wenn Sie sich Mühe geben, bin ich überzeugt, daß es Ihr *chef d'œuvre* werden wird. Gleichzeitig bitte ich Sie um einige Kleinigkeiten.

Schreiben Sie die Flöten nicht auf verschiedenen Zeilen, das ist sehr unbequem und es liegt kein Grund vor, 2 Flöten nicht ebenso auf eine Zeile zu schreiben, wie 2 Oboen, oder 2 Klarinetten. Äußerlich betrachtet lassen Sie diese schöne Symphonie etwas exquisiter erscheinen. Bestimmen Sie für das Schlagzeug nicht je 5, sondern 1 Zeile, was außerdem für den Herausgeber ökonomischer ist. Bezeichnen Sie durch die Akkolade Gruppen und nicht ein Instrument, wie Sie z. B.: Trombe, Cornets à pist. schreiben.

Gut, wenn Sie ganz ohne Cornets auskommen. In graphischer Beziehung könnten Sie da irgend eine neuere Partitur, etwa eine von Liszt's oder Saint-Saëns' symphonischen Dichtungen zum Muster nehmen. Wie

Sie sehen, möchte ich gern, daß bei Ihrem zukünftigen chef d'œuvre alles tip-top und nichts so obenhin erscheint.¹⁾

Dieses Sujet ist nicht nur tief, sondern auch zeitgemäß, da die Menschheit gegenwärtig daran krankt, daß sie ihre Ideale nicht bewahren kann. Sie werden zertrümmert, lassen nichts als Kummer zurück. Daher rühren alle Leiden unserer Zeit.

Wie würde ich mich freuen, wenn ich Ihnen mit diesem Sujet dienen könnte!

Sie fragen nach Glasunow; das ist ein sehr talentvoller junger Mensch, der im ganzen ein Jahr bei Rimski-Korsakow studiert hat. Bei seiner Symphonie brauchte man ihm nicht zu helfen; nur bei der Instrumentation, und auch da sehr wenig.

Ich bedaure, Ihnen die Partitur nicht schicken zu können, da es ein schrecklicher Gedanke ist, das einzige Exemplar der Post anzuvertrauen. Wenn Sie im Winter in Petersburg sind, kann ich Sie nicht nur mit der Symphonie, sondern auch mit dem Autor bekannt machen, der nach der Symphonie schon einige neue sehr talentvolle Sachen geschaffen hat.

Jetzt erwarte ich mit Ungeduld Ihre Äußerung über das Sujet.

Stets Ihr M. Balakirew.

Es wäre nicht unangebracht, sich Byron's Gedicht in russischer Sprache zu verschaffen. Es gibt mehrere sehr gute Übersetzungen.

Kamenka, 12. Nov. 1882.

Lieber Milij Alexejewitsch;

Ich habe keine Übersetzung des „Manfred“ zur Hand und möchte Ihnen keine definitive Antwort geben, solange ich Byron's Text nicht gelesen habe. Vielleicht ändert meine nähere Bekanntschaft mit dem Werk mein Verhältnis zu der mir von Ihnen gestellten Aufgabe, was ich allerdings sehr bezweifle. Jedenfalls möchte ich Ihnen die Empfindungen übermitteln, die ich jetzt, vor der Lektüre Byron's, bei Durchsicht Ihres Briefes hatte.

Trotzdem Sie den „Sturm“ und „Francesca“ meine Höhepunkte nennen (womit ich durchaus nicht einverstanden bin), bilde ich mir aus irgend einem Grunde ein, daß Ihr Programm den sehnlichen Wunsch in mir erweckt, es in Musik zu setzen, und so habe ich mit großer Ungeduld Ihren Brief erwartet. Sein Eintreffen bereitete mir dann eine Enttäuschung.

¹⁾ Tschaikowski kümmerte sich wenig um die äußere Erscheinungsweise seiner Werke. Die hier aufgezählten kleinen Mängel seiner Partituren wurden trotz Balakirews Bemühungen vom Komponisten, richtiger vom Verleger Jürgenson, auch im „Manfred“ beibehalten.

Ihr Programm könnte höchst wahrscheinlich als Rahmen, Canevas für einen Symphoniker dienen, der geneigt ist, Berlioz nachzuahmen; ich gebe zu, daß man danach eine effektvolle Symphonie im Stile des genannten Autors komponieren kann. Mich dagegen läßt der Plan einstweilen völlig kalt; solange aber Herz und Phantasie nicht Feuer gefangen haben, lohnt es sich nicht, an's Werk zu gehen.

Ihnen zu Gefallen könnte ich mir, nach Ihrem Ausdruck, „Mühe geben“ und mir eine ganze Reihe mehr oder weniger interessanter Episoden abquälen, in denen man einer verhältnismäßig düsteren Musik, die den verzweifelten Seelenzustand Manfreds schilderte, vielen glänzenden Schlagern in der Instrumentierung des Scherzos „Die Alpenfee“, einem Sonnenaufgang mit hohem Geigenregister und Manfreds Tod mit Posaunenpianissimo begegnen würde; könnte diese Episoden mit harmonischen Kuriositäten und Pikanterien ausstatten und dann das Ganze unter dem pompösen Titel: *Manfred, symphonie d'après* usw. an die Öffentlichkeit bringen; könnte für die Früchte meiner Mühen sogar Lob ernten — — aber ein derartiges Schreiben reizt mich nicht im mindesten. Es fällt mir sehr schwer, Ihnen zu erklären, weshalb gerade Ihr Programm nicht den geringsten Funken Begeisterung in mir auslöst. Trotz meines respektablen Alters und bedeutender Erfahrung im Schreiben muß ich Ihnen gestehen, daß ich auf dem unbegrenzten Gebiet des Komponierens bis jetzt noch immer umherirre und umsonst den gerade für mich geschaffenen Weg suche. Ich fühle, daß es einen solchen Weg giebt und weiß, daß ich ihn einmal finden und etwas wirklich Gutes schreiben werde — jedenfalls lockt vorläufig eine verhängnisvolle Blindheit mich beständig vom Wege ab, und Gott weiß, ob ich jemals ans Ziel gelange. Wahrscheinlich nicht. Ich denke mir, daß hervorragende Talente und Genies sich gerade dadurch von Unglückskindern und Pechvögeln meiner Art unterscheiden, daß sie sofort ihren richtigen breiten Weg finden und mit kühnen Schritten, ohne rechts und links zu blicken, auf diesem Wege bis ans Ende ihrer Tätigkeit vorwärts schreiten. Bisweilen ist es mir gelungen, mich meinem „Pfade“ zu nähern; dann sind Sachen herausgekommen, deren ich mich bis ans Ende meines Lebens nicht schäme, die mir Freude machen und die Schaffensenergie in mir aufrecht erhalten. Aber das ist selten geschehen und zu diesen wenigen Ausnahmen kann ich „Francesca“ und den „Sturm“ unmöglich rechnen. Diese beiden Sachen sind mit unechter Leidenschaft, falschem Pathos, rein äußerlicher Effekthascherei geschrieben — und sind in der Hauptsache durchaus kalt, falsch und schwach. Diese Mängel rühren daher, daß die genannten Werke durchaus nicht das gegebene Sujet reproduzieren, sondern nur aus Anlaß dieses Sujets geschrieben sind, d. h. eine Art nicht innerer, sondern zufälliger äußerer Programmusik bilden. Das wüste Durcheinander des Orchesters im ersten Teil der „Francesca“ entspricht nicht

im mindesten dem erschütternd grandiosen Bilde eines höllischen Wirbelwindes, und die widerlich süßen, ausgesuchten Harmonieen des mittleren Teiles haben mit der genialen Einfachheit und Kraft des Danteschen Textes nichts gemeinsam. Noch weniger befriedigend und seines Programms würdig erscheint das bunte Potpourri mit dem Namen „Der Sturm“ — ganz zu geschweigen von der „Romeo-Ouverture“, die man, Gott mag wissen warum, ebenso übertrieben gelobt, wie man meine anderen Werke übertrieben getadelt hat. Ich weiß, daß ich damals während des Schreibens der Ouverture, durch Ihre Teilnahme und Ihr Interesse sehr gerührt, mich lebhaft bemühte, Ihnen gefällig zu sein — ich fühlte aber auch damals mit krankhafter Deutlichkeit das völlige Fehlen jeden Zusammenhangs zwischen der Shakespeare'schen Darstellung jugendlicher Leidenschaft in dem Italiener Romeo und meinem sauer-süßen Geseufze. Ich denke durchaus nicht, daß eine Programmmusik à la Berlioz überhaupt eine falsche Richtung in der Kunst bedeutet, sondern konstatiere nur das Faktum, daß ich auf diesem Gebiet nichts Bemerkenswerthes hervorgebracht habe.

Sehr gut möglich, daß an der hoffnungslosen Kälte, die ich Ihrem Programm gegenüber an den Tag lege, Schumann schuld ist. Ich liebe seinen „Manfred“ bis zum Extrem und bin so daran gewöhnt, Byron's „Manfred“ mit Schumanns „Manfred“ zu einem untrennbaren Ganzen zu verschmelzen, daß ich nicht begreife, wie man an dieses Sujet anders herangehen, aus ihm andere Musik herausholen kann, als die, mit der Schumann es bedacht hat.

Hoffentlich sind Sie nicht ungehalten, lieber Freund, daß ich mich so offen ausspreche. Es wäre mir unangenehm, Ihnen gegenüber nicht ganz aufrichtig zu sein.

Wenn Sie sich die Mühe machen wollen, mir zu schreiben, adressieren Sie bitte an Jürgenson in Moskau. Ich reise in drei Tagen von hier fort und weiß noch nicht, wo ich umherirren werde — Jürgenson, der stets mit mir in Korrespondenz steht, weiß immer meine Adresse.

Dank, tausend Dank für Ihre Freundschaft und Aufmerksamkeit; verzeihen Sie, daß ich Ihrer Aufgabe nicht gewachsen bin.

Übrigens werde ich den „Manfred“ dennoch lesen.

Ihr aufrichtig ergebener

P. Tschaikowski.

Nach dieser Antwort Tschaikowski's wurde die „Manfred“-Frage im Briefwechsel mit Balakirew ziemlich lange nicht wieder berührt, und der Briefwechsel selbst trug einen zufälligen Charakter. Im Herbst 1884 kam Tschaikowski zur Aufführung seines „Eugen Onegin“ in der Großen Oper in Petersburg in die Newaresidenz und blieb dort ziemlich lange. In persönlicher Unterhaltung mit Balakirew wurde das „Manfred“-Thema wieder erörtert — dieses Mal nicht erfolglos.

St. Petersburg, 30. Nov. 1884.

Lieber Peter Ilitsch!

Ich schicke Ihnen ein Programm, das Stassow¹⁾ für mich aufgesetzt hat und das ich mit einigen Bemerkungen versehen habe. Ich wünsche und hoffe von Herzen, daß „Manfred“ eine Perle Ihres Schaffens wird.

Die heutige Unterhaltung mit Ihnen machte mir solches Vergnügen, daß ich Sie bitten möchte, wenn möglich morgen um dieselbe Zeit (11 Uhr) in der Kapelle zu sein. Ich erscheine dann ebendort, nehme Sie für einen Spaziergang in Beschlag und erzähle Ihnen viele sehr wichtige Dinge, die ich heute ausgelassen habe. Es würde mir leid tun, wenn Sie verhindert wären, mir zwei Vormittagsstunden zu schenken; in diesem Falle umarme ich Sie in Gedanken und wünsche Ihnen glückliche Reise.

Gott schütze Sie!

Stets Ihr M. Balakirew.

Nach einigen Aufführungen des „Eugen Onegin“ in Petersburg wollte Tschaikowski nach Moskau fahren, erhielt aber kurz vor seiner Abreise die Mitteilung, daß sein Freund, der Geiger Kotek, der in Davos weilte, sehr krank sei und ihn zu sehen wünsche. Tschaikowski änderte seinen Plan und fuhr von Petersburg direkt in die Schweiz. Von seiner Abreise teilte er Balakirew mit:

„Ich muß gerade in die Alpen, und die Chancen für „Manfred“, ständen günstig, wenn ich nicht zu einem Sterbenden führe. Jedenfalls verpflichte ich mich, alle Kraft aufzuwenden, um Ihren Wunsch zu erfüllen.“

Programm.

Bemerkungen M.A. Balakirews.
Symphonie b-moll ohne B-dur.

Aufzeichnungen W. W. Stassows.
I. Teil.

Zweites Thema D-dur und Des-dur zum zweiten Mal.

Manfred irrt in den Alpen umher. Sein Leben ist zerstört, unabweisbare Fragen bleiben unbeantwortet; er lebt nur noch in Erinnerungen. Bisweilen überkommen ihn Erinnerungen an eine ideale Astarte. Erinnerungen, Gedanken verzehren und martern ihn. Er sucht und jammert nach Vergessenheit, die niemand ihm geben kann.

II. Teil.

Larghetto Ges-dur.
Für das Orchester nicht schwer, da langsames Tempo; für die Hilfstöne kann man B-dur und A-dur nehmen.

Leben der Alpenjäger voll von Einfachheit, Herzensgüte und patriarchalischem Wesen. Mit diesem Leben kommt Manfred in Berührung, der in sich schon scharfe Gegensätze verkörpert. Hier ein stilles, idyllisches Adagio mit innerer Durchführung des Manfred-Themas, das die ganze Symphonie als idée fixe durchdringen muß.

III. Teil.

Scherzo D-dur.

Die Alpenfee erscheint Manfred in einem Regenbogen aus Wasserfalltropfen.

¹⁾ Wladimir Stassow, der bekannte russische Kritiker und Schriftsteller.

**Finale.
b-moll.**

Des-dur con sordini.

**Zuletzt Requiem und der Schluß-
akkord B-dur.**

In allen Teilen muß das Manfred-Thema vorkommen; im Scherzo kann es in Trioform erscheinen.

IV. Teil.

Ein wildes unbändiges Allegro voll verzweifelter Entschlossenheit. Szene im unterirdischen Palast des Höllen-Ariman. Dann folgt Manfreds Erscheinen, das bei den unterirdischen Geistern allgemeines Getümmel hervorruft; einen reizenden Kontrast zu dieser unbändigen Wildheit bildet dann die Beschwörung und das Erscheinen der Astarte: das muß leichte Musik sein, durchsichtig wie die Luft und ideal. Weiter folgt Teufelsspuk, der mit einem Largo: Manfreds Tod endet.

Hilfsmaterial.

Für den ersten und letzten Teil:

Francesca da Rimini von Tschaikowski.

Hamlet von Liszt.

Finale aus Harold von Berlioz.

Prélude e-moll von Chopin.

Es-moll.

Cis-moll No. 25 (von den anderen getrennt).

Für das Larghetto:

Adagio aus der Symphonie fantastique von Berlioz.

Für das Scherzo:

La Reine Mab von Berlioz.

Scherzo (h-moll) aus der Dritten Symphonie von Tschaikowski.

Für das Requiem im letzten Teil wäre eine Orgel angebracht. — —

Mit diesem Programm und Byron's „Manfred“ fuhr Tschaikowski in die Schweiz. In seinen Briefen von dort erwähnt er nur flüchtig den „Manfred“. So schreibt er am 17. November 1884 u. a.:

„Manfred“ habe ich gelesen und viel darüber nachgedacht, Themen und Form aber noch nicht entworfen. Ich werde mich auch nicht beeilen, gebe Ihnen aber das bestimmte Versprechen, daß, wenn ich am Leben bleibe, die Symphonie nicht später als im Sommer geschrieben wird.“

Im nächsten Brief vom 1. Dezember 1884 teilte er wieder mit:

„An ‚Manfred‘ bin ich ernstlich noch nicht herangegangen, denke aber viel darüber nach.“

Balakirew schreibt in seinem Brief vom 18. Dezember 1884 u. a.:

„Ich freue mich sehr, daß das ‚Manfred‘-Sujet nach Ihrem Geschmack ist und ich bin überzeugt, daß Sie das Werk reizend schreiben, wenn Sie nur nichts überstürzen, sondern alles ausreifen lassen.“

Stadt Klin, Dorf Maidanowo, 13. Sept. 1885.

Lieber Freund Milij Alexejewitsch!

Ich habe Ihren Wunsch erfüllt. „Manfred“ ist fertig; nächster Tage wird mit dem Druck der Partitur begonnen. Ich kann mir denken, daß

Sie über die Schnelligkeit, mit der ich das Werk geschrieben habe, etwas unzufrieden sind. Ich weiß, Sie würden es lieber sehen, wenn ich den „Manfred“ Stück für Stück, abwechselnd mit anderen Arbeiten verfaßt hätte. Sehr wahrscheinlich, daß Sie hiermit Recht haben; ich wäre auch Ihrem Rat, nichts zu übereilen, gern gefolgt, wenn ich gekonnt hätte. Das ist aber gerade das Leiden, daß ich das nicht kann. Sobald mich eine Arbeit ernstlich beschäftigt, habe ich keine Ruhe, bis sie nicht vollständig erledigt ist. Meine musikalische Organisation ist einmal so; wahrscheinlich rühren von dieser Manie, ein angefangenes Werk um jeden Preis, sozusagen auf einen Hieb zu beenden, alle meine Mängel her; vielleicht aber auch meine wenigen Vorzüge. Jedenfalls kann ich nicht anders. Am „Manfred“ habe ich, man kann sagen ohne aufzustehen, fast 4 Monate gearbeitet (von Ende Mai bis zum heutigen Tag). Es war eine sehr schwere, aber auch sehr angenehme Arbeit, besonders nachdem der Anfang mit einiger Überwindung zu Stande gebracht war und ich warm wurde. Natürlich kann ich nicht voraussehen, ob ich Ihnen mit dieser Symphonie es recht gemacht habe oder nicht; aber glauben Sie mir, daß ich mir nie im Leben solche Mühe gegeben habe und nie von der Arbeit so ermüdet bin, wie dieses Mal. Die Symphonie ist nach Ihrem Programm in 4 Teilen geschrieben. Aber, Sie müssen schon entschuldigen, daß ich mich, trotz des lebhaften Wunsches, an die von Ihnen angegebenen Tonarten und Modulationen nicht habe halten können. Die Symphonie ist in h-moll geschrieben. Nur das Scherzo entspricht der von Ihnen angegebenen Tonart.¹⁾ Es ist ein sehr schwieriges Ding, das ein riesiges Orchester, besonders viele Streicher erfordert. Sowie die Symphonie aus der Korrektur herauskommt, werde ich sie Ihnen schicken. Die Transskription habe ich selbst besorgt; bevor ich das Werk aber in Druck gebe, werde ich es viel spielen und verbessern. Gewidmet ist „Manfred“ natürlich Ihnen.

Ihr aufrichtig ergebener und Sie liebender

P. Tschaikowski.

Die Antwort Balakirews auf diesen Brief ist nicht erhalten; wahrscheinlich bat er Tschaikowski um einen vierhändigen Klavierauszug.

Stadt Klin, Dorf Maidanowo, 22. Sept. 1885.

Teurer Freund Milij Alexejewitsch!

Den 4 händigen Klavierauszug habe ich möglichst vollständig gemacht; er ist aber sicher nicht leicht spielbar. Um ihm etwas Façon zu geben, habe ich ihn meiner Freundin, Frau Hubert, die mir in solchen Fällen stets hilft, zur Übertragung und Verbesserung all meiner Fehler geschickt.

¹⁾ Das ist offenbar ein Mißverständnis. Das Scherzo ist in h-moll geschrieben, während Balakirew D-dur angegeben hatte.

Wenn das geschehen ist, spielen wir beide die Transsscription viele Male und verbessern alles Mißlungene und Verfehlte. Dabei streiche ich unbarmherzig alle Details, die in der Partitur Bedeutung haben, der (natürlich relativen) Spielbarkeit auf dem Klavier aber im Wege sind. Ist der Auszug auf diese Weise fertiggestellt, so schicke ich ihn sofort an Ihre Adresse und werde Ihnen für alle Verbesserungen und Ratschläge, die natürlich dem Werk nur nützen, sehr, sehr dankbar sein. Nur bitte ich Sie, liebster Freund, dabei nicht an das Wesen der Sache zu rühren, denn ich bin jetzt nicht im Stande, etwas zu ändern und zu verbessern: ich mache es nur schlechter. Was aber die Art der Transsscription anlangt, so können Sie mir durch Ihre Bemerkungen natürlich unschätzbare Dienste leisten.

Die Klatscherei Tanejews (dem ich übrigens nicht böse zu sein bitte, denn er ist ein prächtiger Mensch) beruht auf Kinderei, auf einer Art Schuljungenmanier, alles zu verdrehen. Im wesentlichen war die Sache so: daß ich überhaupt kein Freund sogen. Programmusik bin — habe ich Ihnen gesagt und auch ausführlich geschrieben. Ich fühle mich unendlich viel freier in der Sphäre reiner Symphonieen, und es fällt mir hundertmal leichter, irgend eine Suite zu schreiben, als so ein Programmwerk. An „Manfred“ bin ich ungern herangegangen und habe das Werk, offen gesagt, deswegen geschrieben, weil ich es Ihnen versprochen hatte. Daß ich das getan, weiß ich sehr genau. Der Brief an Tanejew, den ich schrieb, als er Anfang des Sommers in den Kaukasus fuhr, bezieht sich auf die Zeit, wo ich ungern bei dem Werk anfang, da ich mir selbst nicht traute. In diesem Briefe sagte ich Tanejew, daß mir das Schreiben Mühe machte und daß ich lieber Suiten schriebe. Bald danach gab ich mich völlig dem „Manfred“ hin und ich erinnere mich nicht, jemals bei der Arbeit einen solchen Genuß empfunden zu haben. Das hielt bis zu Ende an. Sergei Iwanowitsch Tanejew hätte Ihnen, was ich ihm Ende Mai geschrieben, nicht Ende September als etwas jetzt Geschehenes mitteilen sollen.¹⁾

Ich weiß noch nicht, woran ich jetzt gehe. Möchte einige Zeit ausruhen. Ich habe ein vorzüglich geschriebenes Opernlibretto und höchst wahrscheinlich werde ich, sobald sich die Neigung einstellt, zunächst an eine Oper gehen. Ihren Rat, ein Klavierkonzert zu schreiben, nehme ich ad notam und werde ihn hoffentlich befolgen. Ich habe eine Phantasie für Klavier mit Orchester, die Tanejew voriges Jahr in Moskau ausgezeichnet

¹⁾ Der hier erwähnte Brief ist vom 13. Juni 1885 datiert. Tschaikowski schrieb Tanejew u. a.: „Nach einigem Schwanken habe ich mich für den ‚Manfred‘ entschieden, denn ich fühle, daß ich nicht eher Ruhe habe, als bis ich das Balakirew im Winter unvorsichtiger Weise gegebene Versprechen erfüllt habe. Ich weiß nicht, was dabei herauskommt, einstweilen bin ich unzufrieden mit mir. Nein! ich will tausendmal lieber ohne Programm schreiben. Beim Komponieren einer Programmsymphonie habe ich eine Empfindung, als wenn ich den Leuten Sand in die Augen streue, sie beschwindele — nicht mit baarer Münze bezahle, sondern mit wertlosen Lappen.“

spielte. Ich weiß nicht, kennen Sie sie? Ich schreibe sehr gern für Klavier mit Orchester, da ich aber leider nicht selbst Pianist bin, reicht meine Fähigkeit kaum aus, ein dankbares, zur Wiedergabe geeignetes Opus zu verfassen.

Im Laufe des Herbstes und Winters werde ich mich wahrscheinlich in Petersburg aufhalten und gebe Ihnen sicher Nachricht. Ich möchte über vieles mit Ihnen sprechen.

Auf Wiedersehn, lieber Milij Alexejewitsch!

Ihr P. Tschaikowski.

Rimski-Korsakow lasse ich viel- vielfach grüßen.

Klin, Dorf Maidanowo, 21. Nov. 1885.

Teurer Freund Milij Alexejewitsch!

Wenn er Ihnen noch nicht zugegangen ist, werden Sie nächster Tage den vierhändigen Klavierauszug des „Manfred“ erhalten.

Ich bitte Sie, ihn durchzusehen und wenn Sie etwas zu verbessern finden, oder Verbesserungen angeben wollen, bin ich Ihnen sehr dankbar. Leider ist der Druck der Partitur noch lange nicht beendet, und ich kann sie Ihnen nicht schicken, obgleich sie bei Beurteilung des Klavierauszuges von großem Wert wäre.

Übrigens schicke ich Ihnen bald den ersten Teil der Partitur und, sobald die übrigen Teile korrigiert sind, auch diese.

Verzeihen Sie, Milij Alexejewitsch, daß ich Ihnen diese Arbeit zumute, aber Sie waren so gut, sich selbst anzubieten und ich kann darauf nicht verzichten.

Leben Sie wohl; Gott gebe Ihnen alles Gute.

Ihr P. Tschaikowski.

Die Korrekturen der Partitur und des Klavierauszuges dauerten sehr lange. In seinem Brief vom 10. Januar 1886 gab Balakirew bereits einige Verbesserungen des Klavierauszuges an; die endgültige Rücksendung der Korrekturen und des Manuskriptes erfolgte, wie wir aus dem nächsten Briefe sehen, aber erst Anfang März.

3. März 1886.

Lieber Peter Ilitsch!

Verzeihen Sie, daß ich Ihren „Manfred“ so lange behalten habe. Ich schicke Ihnen alles, was ich zur Verbesserung Ihrer Bearbeitung beitragen können, nämlich: 4 Blätter, von denen

No. 1 zu Seite 34 und 42, die Rückseite zu 37 und 38 gehört.

„ 2 zu Seite 39, 40 und 43.

„ 3 zu Seite 64.

„ 4 zu Seite 59 und 60; innen finden Sie ein Stück für das Scherzo.

Die Korrekturen und das Manuskript der Partitur sind an Jürgenson abgegangen.

Nochmals bitte ich um Entschuldigung wegen der Verzögerung.

Stets Ihr M. Balakirew.

Dorf Maidanowo, 13. März 1886.

Teurer Freund Milij Alexejewitsch!

Erstens danke ich Ihnen von ganzem Herzen für den Klavierauszug und Ihre ausgezeichneten Verbesserungen. Danke Ihnen von ganzem Herzen!

Zweitens teile ich Ihnen die beim Hören des „Manfred“ auf den Proben erhaltenen Eindrücke mit (im Konzert habe ich nichts gehört, d. h. habe nur aus der Ferne gehört). Im allgemeinen war die Wiedergabe vorzüglich.¹⁾ Es waren im ganzen 5 Proben, von denen die erste mit Unterbrechung 6 Stunden dauerte; d. h. die Streicher kamen zuerst, dann die Bläser. Die Tempi waren richtig, und ich muß dem Dirigenten wie dem Orchester darin Gerechtigkeit erweisen, daß sie sich viele Mühe gaben. Der erste Teil war in der Wiedergabe unstreitig der beste. Das Scherzo wurde sehr schnell gespielt und beim Hören erlebte ich keine Enttäuschung (was nicht selten bei mir vorkommt); wenn ich aber nicht irre, ist das Scherzo so wenig flüssig und so schwer geschrieben, daß mit Ausnahme von Moskau, wo die Musiker mir sehr geneigt sind, kaum ein Orchester es wird spielen können und wollen. Das Andante klingt nicht übel. Das Finale gewinnt sehr bei der Wiedergabe und hat sich, vom Standpunkt des Publikums aus, als der effektivste Teil erwiesen. Alles in allem kam es mir vor, als wenn sogar dem Moskauer Publikum, das mir besonders wohl will, „Manfred“ nicht gefallen habe.

Dafür zeigten die Musiker von Probe zu Probe mehr Interesse und auf der Generalprobe begann nach jedem Teil ein allgemeines Beifallsklopfen mit Bogen und Instrumenten.

Von meinen näheren Bekannten legen sich die einen mit aller Kraft für „Manfred“ ins Zeug, die anderen sind unzufrieden und sagen, das sei nicht ich selbst, sondern ich stäke hinter einer Maske.

Ich selbst aber bin der Meinung, daß dieses mein bestes symphonisches Werk ist, das aber wegen seiner Schwierigkeiten und Kompliziertheiten zum Mißerfolg und Ignoriertwerden verurteilt bleibt.

Mein Bruder, der morgen nach Petersburg fährt, wird Ihnen 4 Exemplare des „Manfred“ zukommen lassen. Eins ist für Sie, die anderen bitte ich Rimski-Korsakow, Ljadow und Glasunow zu übergeben. Außerdem schicke ich Ihnen die dritte Suite.

Auf Wiedersehen, lieber Freund; noch einmal herzlichen Dank.

P. Tschaikowski.

¹⁾ Tschaikowski's „Manfred“-Symphonie wurde zum erstenmal am 11. März 1886 im Symphoniekonzert der Kaiserlich Russischen Musik-Gesellschaft in Moskau aufgeführt.

DAS SCHLUSSKAPITEL DER NEUEN SCHUBERT-BIOGRAPHIE

VON WALTER DAHMS IN CHARLOTTENBURG

Schluß

Außer der Es-dur Messe entstanden 1828 noch zwei Kirchenmusikwerke: ein Tantum ergo für gemischten Chor und Orchester, homophon gehalten, aber apart harmonisiert, und ein Offertorium für eine Tenorstimme, gemischten Chor und Orchester (Oktober), ein klangvolles Stück von durchaus kirchlichem Charakter. Die Hymne von A. Schmiedel für acht Männerstimmen (Soli und Chor) mit Begleitung von Blasinstrumenten gehört auch noch in das Gebiet der geistlichen Musik. Ihre erste Bearbeitung für vierstimmigen a cappella-Chor fällt in den März. Im Mai nahm Schubert die endgültige Fassung der Singstimmen vor und im Oktober fügte er die Instrumentalbegleitung hinzu. Dieses Werk muß zu seinen schönsten Männerchorkompositionen gezählt werden. Eindrucksvolle, seriöse Melodik, Ökonomie in der Harmonik sind die einleuchtendsten Vorzüge. Unbeschreiblich ist die Pracht und die satte Klangfarbe der acht Männerstimmen.

Für die Weihe der neuen Glocke an der Kirche zur Allerheiligsten Dreifaltigkeit in der Alservorstadt komponierte Schubert, wahrscheinlich auf Bitte des Chorleiters Michael Leitermayer, seines Jugendgespielen, im August eine Kantate, „Glaube, Hoffnung und Liebe“, deren Text Friedrich Reil gedichtet hatte, für Chor mit „Begleitung des Pianoforte und der Harmonie.“ Das einfache strophenförmige Stück erhebt auf musikalische Wertbestimmung keinen Anspruch. Als Gelegenheitskomposition ist auch der hebräische Psalm 92 für a cappella Chor aufzufassen. Als wertvolleres Chorwerk kann dagegen „Mirjams Siegesgesang“, Gedicht von Grillparzer, das im März entstand, heute noch bestehen. Es ist für Sopran-Solo und Chor mit Klavierbegleitung komponiert. Der erste Teil, ein Allegro giusto von wildem Charakter, zeugt in der Chorbehandlung von gewissenhaftester Arbeit. Ein friedlicheres Allegretto mit hübschen Tonmalereien folgt und darauf ein frisches Allegro agitato. Machtvoll erhebt sich ein Allegro moderato; feierliche Wirkungen löst das Andantino aus, das in die Wiederkehr des ersten Tempos und eine effektvolle Steigerung mündet.

Um in der größeren Öffentlichkeit, namentlich in den Zeitungen mehr von Schubert reden zu machen, planten einige seiner Verehrer kurz nach seinem Konzert eine öffentliche Kundgebung für ihn. Sie überreichten Johann Schickh, dem Eigentümer der Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, in der schon mehrfach Lieder Schuberts als Musikbeilagen erschienen waren, einen Aufsatz, der eine Huldigung an den

Genius des Tondichters vorstellte. Schickh ging aber nicht auf eine Veröffentlichung ein. Er schickte den Aufsatz seinem „wertesten Freund Schubert“, dem Schöpfer „schöner, ruhmwürdiger Tonwerke“ zu. Für die Aufnahme in die Zeitung war er angeblich nicht geeignet. Nun konnte Schubert im stillen Kämmerlein wenigstens lesen, was für ein großer Künstler er sei. Vielleicht war es dem scheuen Meister ganz recht, in seiner Zurückgezogenheit zu bleiben. Er drängte sich ja auch in den Salons der Vornehmen nicht vor. In einem Hauskonzert der Fürstin Karoline von Kinsky, das in den Gemächern der Hofburg stattfand, war Schubert der Begleiter Schönsteins. Der Sänger wurde nach dem Vortrag einiger Schubertlieder mit Beifall überschüttet. Keiner der Anwesenden kümmerte sich um den Komponisten. „Als aber Niemand Miene machte, den am Klavier sitzenden Tondichter auch nur eines Blickes oder eines Wortes zu würdigen, suchte die Fürstin Kinsky diese Vernachlässigung gut zu machen, und begrüßte Schubert mit den größten Lobeserhebungen, dabei andeutend, er möge es übersehen, daß die Zuhörer, ganz hingerissen durch den Sänger, nur diesem huldigen. Schubert erwiderte, er danke der Frau Fürstin sehr, allein sie möge sich gar keine Mühe mit ihm geben; er sei es ganz gewohnt übersehen zu werden, ja es sei ihm dieses sogar recht lieb, da er sich dadurch weniger beeengt fühle.“ (Spaun.) Die Fürstin ließ Schubert „als einen schwachen Beweis ihrer Erkenntlichkeit“ eine Ehrengabe überreichen. Aber auch diese Summe gestattete dem Tondichter nicht die Befriedigung seines sehnlichen Wunsches, eine kleine Reise zu machen.

Jenger schrieb am 4. Juli an Frau Pachler: „Die nicht brillanten Finanzumstände des Freundes Schubert sind die Hindernisse, warum wir beide nicht dermal von Ihrer gütigen Einladung, nach Graz zu kommen, Gebrauch machen können. Schubert hat ohnehin die Absicht gehabt, einen Teil des Sommers in Gmunden und Umgebung, wohin er schon mehrere Einladungen erhielt, zuzubringen, woran ihn bis jetzt die obbesagten Finanz-Verlegenheiten abgehalten haben . . . Er erwartet nur noch, wo es immer herkommen mag, das nötige Geld, um sodann nach Oberösterreich zu fliegen.“ Nicht einmal an den Ausflügen, die Bauernfeld mit Schober und Mayerhofer von Grünbühel unternahm, konnte er sich beteiligen. Bei dem angehenden Lustspieldichter herrschte gerade die erste Flutzeit in der Kasse, hatte er doch im Juni vom Burgtheater für sein erstes Stück „Der Brautwerber“ 150 Gulden C. M. erhalten, so daß „Schneider und Gläubiger einen guten Tag hatten“.

Das Schaffen mußte ihn über manche Leere, über manchen unerfüllten Wunsch hinwegtrösten. An Liedern entstanden in der ersten Jahreshälfte nur fünf. Im Januar zwei auf Leitnersche Texte „Der Winterabend“ und „Die Sterne“, das rhythmisch und melodisch an den „Nacht-

gesang im Walde“ erinnert. Im März komponierte er das Rellstabsche „Auf dem Strome“ für eine Singstimme und Waldhorn mit Klavierbegleitung, das wundervolle, bestrickende Klangwirkungen aufweist. Am 28. April schrieb er Rellstabs „Herbst“ „in das Album Panofkas“. Im Mai lieferte Schlechta den Text zu dem stimmungsvollen „Widerschein“. Das lyrische Hauptwerk seines Todesjahres ist der „Schwanengesang“. Der Schwanengesang ist kein zusammenhängender Zyklus, sondern eine Folge von vierzehn Gesängen auf Texte von Rellstab, Heine und Seidl. Die Erzählung, Schubert hätte die Rellstabschen Gedichte von Beethoven zur Komposition erhalten, ist ins Reich der Fabel zu weisen. Die Heineschen Gedichte fand er in dem erst kurz vorher erschienenen Buch der Lieder. Schubert stürzte sich begierig auf diese verlockenden Verse. Seine sechs Heinelieder lassen ahnen, was für ein Liederfrühling in Verbindung mit dem rheinischen Dichter noch hätte entstehen können. Der Titel „Schwanengesang“ stammt nicht von Schubert. Die Sammlung sollte ursprünglich noch mehr Stücke enthalten. Dreizehn Lieder entstanden im August. Als vierzehntes folgte im Oktober „Die Taubenpost“, Schuberts letzte Komposition.

Sieben Lieder von Rellstab machen den Anfang. Zuerst „Liebesbotschaft“ mit der wogenden Begleitung und der träumerisch-zarten Melodie. Immer wieder muß darauf hingewiesen werden, welche ungeheure Bedeutung, welche Bild- und Stimmungskraft Schuberts Modulationen gerade durch ihre sparsame Anwendung gewinnen. „Kriegers Ahnung“ ist vielseitiger in der Stimmung. Schwer lastende, dumpfe Akkorde drücken das Bangen der nächtlichen Stille aus. Da hebt die Melodie sich über dem Triolengewelle empor. So schweben die Träume zur Liebsten. Die Sehnsucht wächst immer stärker, immer unruhiger werden die Klänge, bis sie den Träumer wieder in die Wirklichkeit zurückrufen. „Frühlingssehnsucht“ weist wieder einfachere Gestaltung auf, eine sonnige Melodie, dazu eine anschmiegsame, flatternde Begleitung. Das „Ständchen“ wirkt allein durch seine unsterbliche Melodie, der kein Mädchenherz widerstehen kann. Das ewige Lied der Sehnsucht lebt in „Aufenthalt“ und „In der Ferne“, in dem ersten noch gebunden durch andere Empfindungen, in dem zweiten dagegen ganz sich selbst überlassen, zerfließend, in seine Urbestandteile aufgelöst. Wanderempfindungen werden im „Abschied“ wach. Da sind wieder die schreitenden Rhythmen und zärtlichen, taufrischen Singweisen.

Mit den sechs Heineliedern setzt eine neue Ära in der Lyrik Schuberts ein. Die melodische Linie, die sich früher freischwebend, fast instrumental ergoß, wird hier in äußerstem Maß auf den rein poetischen Ausdruck konzentriert. Sie nähert sich dem rezitierenden Stil, dem Sprachgesang, der auf die spätere Entwicklung des Liedes einen ungeheuer bedeutungsvollen Einfluß ausübte. Dabei bewahrt strengste Knappheit und herrlichstes

Ebenmaß in der Form und im Aufbau der Modulationen vor dem Zerfall. Die subjektive Wortlyrik Heines stellte andere Anforderungen an den Tondichter, als ihm bisher, selbst bei Goethe, begegnet waren. Hier kommt alles auf Schlagkraft an, auf intuitives Erfassen des Wesentlichen. Schubert erkannte die Neuartigkeit der Heineschen Poesie und die Notwendigkeit, zum erschöpfenden Ausdeuten dieser Stimmungen neue Wege einzuschlagen. Daß er weit davon entfernt war, den Musiker in sich zu verleugnen, um vielleicht größere Prägnanz des Ausdrucks zu erzielen, wird dadurch erwiesen, daß er sorglos Textwiederholungen anbrachte, wenn die musikalische Form des Liedes es nötig machte. Er ließ sich nicht zur Detailmalerei verführen, sondern hatte zunächst die aus der Grundstimmung des Gedichts erwachsende Einheit vor Augen. Er kannte die einfache, klare, selbstverständliche und doch im „modernen“ Lied so mißverstandene Wahrheit, daß der Dichter, um eine Stimmung zu erzielen, Bilder und Empfindungen in Worte gekleidet aneinanderreihen muß, während der Komponist mit ein paar Tönen sofort die vom Dichter angestrebte Grundstimmung festlegen kann, also auf ein sklavisches Ableuchten der Textworte verzichten darf und muß. Über der Charakteristik vergaß er nicht die melodische Führung der Singstimme, und gerade in der Vereinigung dieser beiden Erfordernisse zeigt sich seine Größe. Niederschmetternd ist die Wucht des Rhythmus im „Atlas“, der im Baß unter fiebernden Tremoli sich aufbäumt. Die Wirkung der Melodie ist ins Ungeheure verstärkt durch die Verdoppelung im Baß; das wühlt die tiefsten Tiefen auf. Mit einem kühnen Ruck reißt Schubert die Modulation nach der Durmediante. Ein bitteres Lächeln liegt in den Klängen dieses Mittelteils. Der Schluß kehrt in die Anfangsstimmung zurück und gelangt zu einer erschütternden Steigerung. Einer Vision gleicht „Ihr Bild“. Wieder sind es Einklangsführungen mit der Singstimme, die wie gespenstige Schatten vorübergleiten. Einer erlösenden Offenbarung gleichen die unsagbar zartgetönten Durwendungen. Geheimnisvoll, wie es gekommen, verschwindet das Bild in den dunklen Klangregionen des Klaviers. „Das Fischermädchen“ bot am wenigsten Gelegenheit zu neuen Wegen; es wirkt durch seine blutvolle Melodik, die sich leichtfüßig über einem schaukelnden Rhythmus erhebt. Plastisch wird die Tonmalerei in „Die Stadt“. Eine auf dem verminderten Septimenakkord aufgebaute Figur, die wie „ein feuchter Windzug die Wasserbahn kräuselt“, durchzieht das Lied. Es zählt zu dem Kühnsten, was Schubert geschrieben hat. „Am Meer“ vereinigt beide Liedstile; im Vordersatz herrscht die rein melodische Führung der Singstimme vor, während der Nachsatz über dem unheimlich brausenden Tremolo des Klaviers melodisch-rezitierend sich ergeht. Im „Doppelgänger“ endlich machte Schubert den entscheidenden Schritt und schuf den Sprachgesang, wie er ins Drama Wagners und ins Lied Wolfs aufgenommen und weiter ausgebaut wurde. Über den dumpfen

Akkordfolgen des Klaviers, die überzeugender als alles andere die Nachtstille, den gespenstigen, grauenhaft-hellen Mondschein, das Entsetzen eines dem Wahnsinn Nahen schildern, schwebt suggestiv die Deklamation der Singstimme. In diesem tiefsten und grandiosesten aller Lieder Schuberts ist die Ausdrucksgewalt, ans Übermenschliche grenzend, in Worten nicht zu beschreiben. Zwei Monate trennen dieses Werk von dem letzten Lied des Schwanengesangs, „Die Taubenpost“, seinem letzten Lied überhaupt. Innig, graziös, südlich-schwebend und doch so deutsch ist die Melodik — von der kristallklaren Harmonie ganz zu schweigen —, die wie ein uneingelöstes Versprechen verklingt. Ein Sehnsuchtslied ist der Ausklang der Schubertschen Lyrik, tiefste und freudigste Erfüllung zugleich, die ein heiß-empfindendes Menschenherz der Welt in den Schoß warf.

Es grenzt ans Märchenhafte, daß neben den genannten zahlreichen und schwerwiegenden Werken Schubert im Todesjahr noch acht große Kompositionen für Klavier geschaffen hat. Zunächst vierhändige Originalwerke. Im Mai das gewaltige charakteristische Allegro in a-moll, opus 144, das der Verleger „Lebensstürme“ betitelte. Großzügige, freie symphonische Gestaltung ist das Hauptmerkmal dieses Werkes. Die Klangregister werden aufs äußerste ausgenutzt. Es ist eine Leidenschaft darin, die unter Anspannung aller Kräfte das Edle will. Auf jeglichen virtuosen Flitterkram ist verzichtet. Nackt treten uns die Wahrheiten der Themen entgegen. Nur der Gedankenentwicklung dient die Fertigkeit der Spieler. Männlich-stolze Fanfarenklänge, verlangende Kantilenen, einfachste Rhythmen und durchsichtige Kontrapunkte liefern das Material zu diesem Prachtbau. Ebenbürtig ist ihm die vierhändige f-moll Phantasie opus 103. Auch hier ist bestechendste Einfachheit der Mache zu finden. Das Werk könnte als Gegenstück der Wandererphantasie gelten. Was dort dionysischer Jubel, lebenbejahender Überschwang ist, das ist hier Sehnsucht, die seltsam unruhig und erwartungsvoll auf Erfüllung harrt, die verhalten in Largotiefen lauscht, oder sich mit tänzelnder Grazie über sich selbst täuschen will. Abgrund und Tiefe liegt in dieser Musik, deren Mutwillen von starker Hand gebändigt ist. Dem Juni verdanken wir noch zwei weitere vierhändige Werke, eine Fuge in e-moll, die den Vermerk „Baden am 3. Juni 1828“ trägt und nach Lachners Erzählung auf einem Ausflug dort niedergeschrieben wurde. Es ist ein schulmeisterlich unlebendiges Stück. Lebensprühend, funkelnd und herzlich frisch gibt sich dagegen das große Rondo in A-dur opus 107, das Schubert im Auftrag des Verlags Artaria komponierte.

So bleiben denn nur noch die zweihändigen Kompositionen dieses Jahres zu nennen: drei Klavierstücke (Mai) und drei Klaviersonaten, c-moll, A-dur und B-dur (September). Wird dann noch die undatierte, ganz

Beethovensche und jedenfalls in eine frühere Zeit fallende E-dur Sonate mit den zwei Scherzosätzen erwähnt, so ist damit des Meisters Gesamtwerk umschrieben. Die drei Klavierstücke haben buntere, wucherndere Formen als die Impromptus. Musikalische Tiefe ist nicht ihre Stärke; sie bieten lediglich schöne Musik. Das erste, in es-moll, besticht durch seinen phantastischen Charakter. Das Hauptthema pendelt immer zwischen Dur und Moll auf dem schwankenden Triolengrund einher. Zwei Mittelsätze bringen sentimental-schmachtende Empfindungen. Das zweite, in Es-dur, stellt eine Vorahnung des späteren gangbaren Salonstils dar. Nur in der Mitte regen sich ernsthaftere Gedanken. Das letzte, in C-dur, wirft lustig mit Synkopen um sich und vertieft sich in Akkordstudien. Eine kurze kecke Koda hat den Effekt für sich.

Von den drei Klavierstücken zu den drei letzten Sonaten ist wie von einem blühenden, lieblichen Tal zu atembeklemmenden Höhen oder dem unendlichen Horizont am Meeresstrand. Schon die ersten Akkorde der c-moll Sonate mit ihrem trotzigem, herausfordernden Rhythmus zeigen, daß hier vom Kampf die Rede sein wird, vom Gedankenvollen und von ritterlichen Tugenden. Hart sind die Akzente des Hauptthemas; ein gewaltiges Unisono führt zu einem heftig klagenden Nebenthema, das sich später so weich umbiegt. Sinnend erhebt das Es-dur Seitenthema seine Stimme. Schmucklos trägt es seine Idee vor, verbrämt sie dann mit Triolen und zerlegt sie schließlich in Figurationen. In der Durchführung bricht der Sturm der Leidenschaft erneut los. Schroffe dynamische Gegensätze machen die innere Zerrissenheit nur noch fühlbarer. Da taucht bald unter, bald über dem harmonischen Begleitungsgewoge ein getragenes Motiv auf. Über D-, As- und Des-dur geht das Spiel. Die Rechte rollt chromatisch über die Klaviatur; es erwachen in der Tiefe die Rhythmen des Hauptthemas und nach einem gewaltigen Crescendo ist die Reprise erreicht. Eine kurze Koda greift noch einmal auf die Durchführung zurück, läßt das Spiel aber bald in verhallenden c-moll Akkorden ausklingen.

Ganz Feierlichkeit und Nachdenklichkeit ist das As-dur Adagio. Hier walten religiöse Schwärmerei, ernste Choräle und Orgelgetön. Was bedeutet da harmonische Kühnheit, wo die Kraft der Modulation voller neuer ethischer Werte ist? Jetzt war Schubert reif genug, um die gewaltige Sprache des Adagios, dieses eigentlichen deutschen Tempos, reden zu können. Nur die Allergrößten konnten das, zu denen Schubert jetzt getreten war. Ein wehmütig-heiterer Menuettsatz ist die Antwort des Weltkindes, wenn von Problemen die Rede war: kleidsame Tonfiguren, die aneinandergekettet werden, wo man mit verlegener Geste an Wichtigem vorbeieilen will. Im Schlußsatz braucht man seiner Laune keine Zügel mehr anzulegen. Leichtbeschwingt flattert das kokette Sechsstel-Thema in die Höhe. Es bietet genügend Gelegenheit zum Versteckspielen und

wird gehörig durchgehechelt. Im Mittelsatz werden die Klangmassen kompakter. Ein bedeutungsvoll hervorgestoßenes Thema und dazu eine springende Begleitungsfigur reißen die Führung an sich und werden bunt durcheinander gemischt. Legato-Episoden bilden erfreuliche Ruhepunkte in dem unaufhörlichen Auf und Ab. Bei der Schnelligkeit, mit der sich das wechselvolle Bild abrollt, wird man die Länge gar nicht gewahr. Plötzlich: Dominante, Tonika! Schluß!

Freudige Energie ist das Leitmotiv der A-dur Sonate. Sie erinnert lebhaft an die monumentale in D. Nicht nur in den Dimensionen, sondern auch im Charakter. Auf die markanten Rhythmen hat es Schubert jetzt abgesehen; sie sind nicht kompliziert, aber vielsagend in ihrer Eindeutigkeit. Wie in der c-moll Sonate ist das Hauptthema nur auf den Rhythmus und akkordische Wirkung gestellt; erst das Nebenthema bringt einen melodischen Erguß. Läufe und Figuren spielen danach, immer im Zaum gehalten von einem rhythmischen Motiv, eine große Rolle. Die Erregung flutet ab und gibt Raum für das melodiöse Seitenthema. Teile dieses Themas werden nun herausgegriffen und mit chromatischem und akkordlichem Figurenwerk geziert. Es kommt zu machtvollen Temperamentsausbrüchen, bis sich das wiederkehrende Seitenthema in fast Mozartsche Innigkeit und Sorglosigkeit hineinmusiziert. Ein dabei auftauchendes zärtliches Motivchen bestreitet fast allein die ausgedehnte Durchführung, die dadurch zu einem reizvollen Intermezzo wird. Eine gewaltige Steigerung bereitet die Reprise vor. In der Koda wird das Thematische noch einmal rekapituliert, und mit einem hübschen Figurenornament schließt der Satz. Das Andantino könnte Mendelssohn geschrieben haben; es nimmt die weiche, zerfließende Stimmung seiner Gondellieder vorweg. Die Ähnlichkeit ist frappant. Nur der Mittelteil mit seinen kräftigen Akzenten, den chromatischen Läufen und dem Triller- und Tremologebebe unterbricht auf kurze Zeit den melancholischen Gesang. Drollige Geister treiben im Scherzo ihr Wesen. Kobolde rufen, seltsame Gestalten huschen vorbei und führen phantastische Tänze auf. Der letzte Satz bekennt sich zur Tradition. Es ist ein Spielrondo, das thematische Anleihen bei der a-moll Sonate opus 164 gemacht hat und diese dem Herkommen gemäß wirksam verarbeitet.

Populärer als diese beiden Sonaten ist die letzte in B-dur. Sie kommt dem Ohr mehr entgegen, ihre Melodik liegt offener da. Die ersten Sätze der in c-moll und A-dur sind knorriger. Die B-dur Sonate setzt gleich mit einem blühenden, schwungvollen Hauptthema ein, das trotz seiner Einfachheit unzähliger Wandlungen fähig ist. Es wird mannigfach beleuchtet und drängt die Entwicklung nach fis-moll. Das Seitenthema ruht in der Mittelstimme wie eine verborgene Cellokantilene. Mehr und mehr tritt es hervor, lenkt nach der Haupttonart zurück und überläßt nun allerlei figurativem Beiwerk und einzelnen Motiven die Fortspinnung des Gedanken-

gangs, der auf der Dominante endigt. Ein Überleitungstakt, und die Durchführung setzt in cis-moll ein. Hier werden beide Themen nacheinander hin und her gewendet. Es ist mehr lyrische Buntheit als dramatische Steigerung in diesem Teil. Erst nach verschiedenen Versuchen gelingt es dem Hauptthema, der Reprise das Bett zu ebnen, in das sie sich mit lyrischer Behaglichkeit ergießen kann. Nachtzauber liegt über dem romantischen Andante sostenuto. Zarte Glockentöne umklingen die Melodie, die sich leise atmend hebt und senkt. Eine einzige unendliche Woge heißen Empfindens durchpulst das Stück. Hell schwingt sich das Scherzo auf; sonnig, biegsam, gelenkig ist seine Melodik, ein pikanter Leckerbissen. Das Trio versucht trotz seines Moll und seiner Synkopen auch in den leichtfertigen Ton einzustimmen. Es gelingt ihm aber nicht so recht. Bald ist das Scherzo wieder da und tänzelt in Unschuld und Ausgelassenheit vorüber. Das Schlußbrondo ist voller Merkwürdigkeiten. Ein hallendes g als Tor, durch das ein behendes Thema hereinschlüpft, wie neugierig auf der Dominante von c-moll beginnend, hier und da antippend und in B-dur endend. Es wirft sich keck in die Brust, läßt sich schmeicheln, jagen, fangen; ein heiteres Spiel und doch wiederum mehr. Die Melodik wird konziser. Da fängt es nach einer Legato-Episode an zu hüpfen in punktierten Rhythmen, und ein Thema entpuppt sich, das flatternd alle Höhen und Tiefen durchmißt. In bunter Folge wechseln die Bilder, mit harmlosen Späßen gewürzt, und in einem Presto braust die letzte Sonate ihrem Ende zu. „26. September 1828“ schrieb Schubert darunter.

Die Klaviersonaten schuf Schubert schon in seinem neuen Heim. Am 1. September hatte er sein Zimmer bei Schober unter der Tuchlauben No. 557 „Zum blauen Igel“ verlassen und war zu seinem Bruder Ferdinand in ein neuerbautes Haus auf der Neuen Wieden Firmiansgasse No. 694 gezogen, die jetzt Kettenbrückgasse heißt. Das Haus No. 6 trägt seit 1869 eine Gedenktafel: „In diesem Hause starb Franz Schubert am 19. November 1828.“ Der Umzug geschah aus verschiedenen Gründen. Schobers Verhältnisse waren sehr zurückgegangen. „Schober mit seiner Kunstanstalt ist der Crida nahe,“ notiert der nie versagende Bauernfeld. Schubert wollte ihm jedenfalls nicht länger zur Last fallen. Dann hatte ihm aber auch der Hofarzt Ernst Rinna von Sarenbach geraten, in die Vorstadt zu ziehen, wo er bequemer und schneller ins Freie gelangen konnte; denn bei seinem Leiden, das sich in Blutwallungen und Schwindelanfällen äußerte, bedurfte er der Bewegung. Den direkten Anstoß zum Umzug wird wohl Ferdinand gegeben haben, der jedenfalls einsah, daß seinem Bruder vor allem eine regelmäßige Lebensweise nötig war. Auch der Vater mag auf ihn eingewirkt haben, und schließlich war ja auch für Schubert die Zeit da, wo selbst der Unerschrockenste und Ausdauerndste des ungebundenen Bohemienlebens überdrüssig wird und sich nach einer stillen Häuslichkeit sehnt.

Aber Ferdinand hatte keinen guten Griff in der Wahl der neuen Behausung getan. Die Wohnung war feucht und gab der ohnehin stark erschütterten Gesundheit Schuberts den letzten Stoß.

Doch konnte er noch Anteil an allem nehmen, was den Freundeskreis berührte. Am 5. September fand die erste Aufführung eines neuen Bühnenstücks von Bauernfeld „Der Brautwerber“ im Burgtheater statt. Der Dichter notierte selbst: „Sogenannter Ehrendurchfall. Grillparzer, Schwind, Schubert, Schober und andere Freunde erwarteten mich im Gasthaus. Ich war nicht im Stande, sie zu sehen, lief in den Gassen herum, begegnete gegen Mitternacht Grillparzer. Er war äußerst liebenswürdig.“ Am folgenden Tag war er „wie totgeschlagen. Das Erwachen war gräßlich.“ Schwind und Schubert besuchten ihn und wollten ihn trösten. „Mir hat das Lustspiel ganz außerordentlich gefallen. Uns allen! und wir sind doch kein Esel!“ ereiferte sich das Meisterlein. — „Was hilfts, wenn ich einer bin!“ bekannte der Dichter, dem die Zeitungen alle Begabung absprachen, und der auf einige Wochen Wien verließ, um den lieben Nächsten zu entgehen.

Schuberts Einnahmequellen flossen auch in diesem Jahr spärlich. Bei den Wiener Verlegern brachte er nur zehn Werke unter. Pennauer nahm opus 64 Drei Männerquartette: Wehmut, Ewige Liebe und Flucht. Diabelli gab drei Werke heraus, opus 85 Lied der Anna Lyle und Gesang der Norna von Scott, opus 86 die Romanze des Richard Löwenherz und opus 97 Glaube, Hoffnung und Liebe von Kuffner. Als opus 89 erschien die Winterreise bei Tobias Haslinger. Den ersten Teil kündigte er am 14. Januar an: „Dieser Kreis von Gesängen, von welchem dem kunstliebenden Publikum hiermit die erste Abteilung vorgelegt wird, ist das jüngste Geisteswerk eines durch seine zahlreichen Gesangsbehandlungen mit Recht geschätzten Tonsetzers, der hier neuerdings beweist, was er vorzugsweise in dieser Gattung vermöge. Jeder Dichter darf sich Glück wünschen, der von seinem Tonsetzer so verstanden, mit eben so warmem Gefühl als kühner Phantasie aufgefaßt, ja durch der Töne Allgewalt der tote Buchstabe erst ins rege Leben gerufen wird. Die Verlagshandlung darf sich schmeicheln, bei einer so werten Gabe auch ihrerseits rücksichtlich der äußerlichen wohlgefälligen Ausstattung nichts versäumt zu haben.“ Das Heft erschien „in farbigen Umschlag gebunden“. Wenn Schuberts Honorar ebenso reich ausgefallen wäre, wie diese Anpreisung, hätte er sich für viele Entbehrungen entschädigen können. Bei der Ausgabe des zweiten Teils, am Schluß des Jahres, entwickelte der Verleger eine noch gesteigerte Beredsamkeit. Haslinger kaufte außerdem noch opus 91: die Grätzer Walzer. Auch der getreue, aber zahlungsschwache Leidesdorf wagte sich nach seiner Trennung von Sauer wieder an Schubertsche Kompositionen und brachte (opus 92) drei Goethelieder: Der Musensohn, Auf dem See und Geistergruß, und

(opus 94) zwei Hefte der *Moments musicaux* heraus. Josef Czerny versuchte es zum erstenmal und erwarb opus 105, das vier Lieder von Seidl: Widerspruch, Wiegenlied, Am Fenster und Sehnsucht enthält. Opus 95 endlich, vier Seidlsche Refrainlieder, kündigte Thaddäus Weigl im August an: „Schon lange hegte das Publikum den Wunsch, aus der Feder dieses genialen Liederdichters einmal eine Arbeit heiteren komischen Inhaltes zu erhalten. Diesem Wunsch kam Herr Schubert durch gegenwärtige vier Lieder, welche teils echt komisch sind, teils das Gepräge der Naivität und des Humors an sich tragen, auf eine überraschende Weise entgegen.“ Mehr konnte das Publikum wirklich nicht verlangen.

Im September begann Schubert ernstlich zu kränkeln; aber durch allerlei Medikamente besserte sich sein Zustand wieder. Er konnte arbeiten und sogar Anfang Oktober zusammen mit Ferdinand und zwei Bekannten einen dreitägigen Ausflug nach Unter-Waltersdorf in Niederösterreich und von dort nach Eisenstadt in Ungarn unternehmen, wo er am Grab Josef Haydns eine andächtige Stunde zubrachte. Es ist auffällig, daß diese Reise bis in die Ungarische Ebene hineinging. Vielleicht wollte Schubert nach Pest, mußte aber wegen Mangels an Reisegeld darauf verzichten. Franz Lachner war nämlich Ende September nach Ungarns Hauptstadt gegangen, um dort seinen dramatischen Erstling, eine dreiaktige Oper „Die Bürgschaft“ auf die Bühne zu bringen. Anton Schindler, der schon früher nach Pest übergesiedelt war, forderte nun Schubert dringend auf, ihm zu folgen, und Lachner schloß sich dieser Bitte an. Schindler schlug Schubert vor, hier ein Konzert zu geben, denn sein Name habe dort schon „einen guten Klang“. Mitwirkende wären da: „also darf Er sich mit seinem dicken Ranzen nur hinsetzen und was vorgetragen werden soll begleiten.“ An die Aufführung der Lachnerschen Bürgschaft hat sich eine Streitfrage geknüpft. Es ist behauptet worden, Lachner hätte nur seinen Einfluß und Namen hergegeben. Die Oper sei die Schubertsche „Bürgschafts“-Musik aus dem Jahr 1816 gewesen, deren fehlenden dritten Akt er um diese Zeit nachkomponiert habe. Das ist kaum anzunehmen. Denn Schubert dürfte nicht seine Zeit und Kraft an die Vollendung eines Sujets gesetzt haben, von dessen Minderwertigkeit und Unwirksamkeit er jetzt überzeugt sein mußte und das seinem Komponistenruf mehr geschadet als genützt haben würde.

Nach der Aufführung der Oper reiste Lachner Anfang November nach Wien zurück. Er besuchte sofort seinen Freund, der seit einiger Zeit wieder krank war und dessen Zustand sich mehr und mehr verschlimmerte. Am letzten Oktober war Schubert abends im Gasthaus zum roten Kreuz am Himmelfortgrund, das seine Brüder besuchten, eingekehrt und wollte einen Fisch essen. Aber nach dem ersten Bissen legte er Messer und Gabel nieder und erklärte, es ekle ihn vor der Speise; ihm sei, als habe er Gift genommen. Das war seine letzte Mahlzeit. Am

3. November besuchte er noch die Pfarrkirche in Hernals, wo ein Requiem Ferdinands aufgeführt wurde. Diese Klänge waren der Abschiedsgruß der Musik an den todkranken Meister. Auf dem Heimweg klagte er über große Mattigkeit in den Gliedern. Trotzdem hielt er seinen schlimmen Zustand für vorübergehend. Denn am nächsten Tag ging er mit Josef Lanz zusammen zu dem Theoretiker Simon Sechter, um sich bei ihm als Schüler im strengen Satz anzumelden. Das von Sechter bearbeitete Marpurgsche Lehrbuch sollte dem Unterricht zugrunde gelegt werden, und man verabredete Zeit und Zahl der Stunden. Schubert, dem bisher stets probieren über studieren gegangen war, wollte noch einmal in die Lehre gehen. Er fühlte also Schwächen in seiner Kompositionstechnik, und es ist ergreifend und rührend zugleich, wie der Genius am Ende seiner Tage und auf dem Gipfel seiner Meisterschaft noch einmal von vorn anfangen will. Lachner wurde um diese Zeit nach Deutschland geschickt, um neue Gesangskräfte für die Oper zu gewinnen. Sein letzter Gang war zu Schubert. „Er war, als ich ihn vor meiner Abreise zum letztenmal besuchte, bei vollem Bewußtsein, und ich unterhielt mich mit dem anspruchslosesten und teilnehmendsten Freund mehrere Stunden. Er teilte mir noch verschiedene Pläne für die Zukunft mit und freute sich vor allem auf seine Genesung, um seine Oper ‚Der Graf von Gleichen‘ zu vollenden.“

Am 11. November zwang Schubert die Schwäche, sich zu legen. Er fühlte keine Schmerzen, nur Schlaflosigkeit und eine furchtbare Abspannung quälten ihn. Er hatte dem von Mozarts Sohn gegründeten Cäcilienchor in Lemberg durch Spaun eine Abschrift des Psalms „Gott ist mein Hirt“ zuschicken lassen. Als er daraufhin von den Damen des Vereins ein verbindliches Dankschreiben erhielt, ließ er durch Spaun auch das Ständchen kopieren. Spaun brachte ihm die Abschrift an das Krankenbett. „Mir fehlt eigentlich nichts, nur fühle ich mich so matt, daß ich glaube, ich soll durch das Bett fallen,“ beruhigte er den Freund. Er lobte noch seine „dreizehnjährige liebevolle Pflegerin“, die Stiefschwester Josefa. Spaun erschien sein Zustand ganz unbedenklich. Am 12. November schrieb der Kranke an Schober:

Lieber Schober!

Ich bin krank. Ich habe schon elf Tage nichts gegessen und nichts getrunken, und wandle matt und schwankend von Sessel zu Bett und zurück. Rinna behandelt mich. Wenn ich auch etwas genieße, so muß ich es gleich wieder von mir geben. Sei also so gut, mir in dieser verzweiflungsvollen Lage durch Lectüre zu Hilfe zu kommen. Von Cooper habe ich gelesen: Den letzten der Mohikaner, den Spion, den Lootsen und die Ansiedler. Solltest Du vielleicht noch was von ihm haben, so beschwöre ich Dich, mir solches bei der Frau v. Bogner im

Kaffeeh. zu depositiren. Mein Bruder, die Gewissenhaftigkeit selbst, wird solches am Gewissenhaftesten mir überbringen. Oder auch etwas Anderes.

Dein Freund

Schubert.

Anfangs wurde Schubert von dem Hofarzt Ernst Rinna von Sarenbach, der mit Schober befreundet war, behandelt. Als dieser selbst erkrankte, trat der Stabsarzt Josef von Vering für ihn ein, der Schober täglich von dem Zustand seines Freundes unterrichtete. Schubert fügte sich willig allen Anordnungen des Arztes. In den ersten Tagen versuchte er noch, ein paar Stunden aufzustehen, um die Korrekturbogen der Winterreise durchzusehen. Aber bald mußte auch das unterbleiben. Am 16. November hielten die Ärzte gemeinschaftlich eine Konsultation ab, deren Resultat war, daß der Übergang in Nervenfieber (Typhus) bevorstand, aber immer noch Hoffnung auf Genesung blieb. Tags darauf besuchte ihn Bauernfeld, der mit Josef Hüttenbrenner zu den Treuesten gehörte. Andere Freunde blieben dem Krankenbett aus Furcht vor Ansteckung fern. Schubert sprach mit Bauernfeld „noch von der Oper“. Später erinnerte sich Bauernfeld: „Schubert lag hart danieder, klagte über Schwäche, Hitze im Kopf, doch war er noch des Nachmittags vollkommen bei sich, ohne Anzeichen des Irredens, obwohl mich die gedrückte Stimmung des Freundes mit schlimmen Ahnungen erfüllte. Sein Bruder kam mit den Ärzten. Schon des abends phantasierte der Kranke heftig, kam nicht mehr zum Bewußtsein. Der heftigste Typhus war ausgebrochen.“

So sah der 66jährige Vater Schubert seinen Sohn, der das Geschlecht der Schuberts unsterblich gemacht hatte, dahinwelken. Aber der aufrechte, feste Charakter dieses Mannes wankte nicht. „Fasse Mut und inniges Vertrauen auf Gott,“ schrieb er an Ferdinand; „er wird Dich stärken, damit Du nicht unterliegest und Dir durch seinen Segen eine frohe Zukunft gewähren. Sorge so viel als möglich, daß unser guter Franz unverzüglich mit den heiligen Sacramenten der Sterbenden versehen werde, und ich lebe der tröstlichen Hoffnung, Gott wird ihn stärken und erhalten.“ Den ganzen Tag (18. November) wollte der Kranke aus dem Bett heraus, und immer war er der Meinung, er sei in einem fremden Zimmer. Dann wieder bat er, man solle ihn doch nicht „in diesem Winkel unter der Erde lassen“. Als Ferdinand ihm Trost zusprach und ihm bedeutete, er läge ja in seinem eigenen Zimmer, rief er ihm zu: „Nein, ist nicht wahr, hier liegt Beethoven nicht!“ Am Abend rief er den Bruder an sein Bett und raunte ihm zu: „Du, was geschieht denn mit mir?“ Ferdinand beruhigte ihn und machte ihm Hoffnung auf baldige Genesung. Auch der Arzt, der dazukam, redete beschwichtigend auf ihn ein. Schubert aber

sah ihm starr ins Auge, griff mit matter Hand an die Wand und sagte nachdrücklich: „Hier, hier ist mein Ende.“

Er hatte nicht mehr lange zu kämpfen. Es war am 19. November 1828 nachmittags 3 Uhr. Da starb er den schweren Tod.

Alle die ihm nahestanden, waren fassungslos vor Schmerz. „Gestern Nachmittag,“ schreibt Bauernfeld, „ist Schubert gestorben. Montags sprach ich ihn noch, Dienstag phantasierte er, Mittwoch war er tot. Es ist mir wie ein Traum. Die ehrlichste Seele, der treueste Freund! ich wollte, ich läge statt seiner. Er geht doch mit Ruhm von der Erde.“

„Schubert ist tot und mit ihm das Heiterste und Schönste, das wir hatten,“ klagte Schwind, als er in München die Schreckensbotschaft erhielt. Und an Schober schrieb er: „Du weißt, wie ich ihn liebe, Du kannst Dir auch denken, wie ich dem Gedanken kaum gewachsen war, ihn verloren zu haben. Wir haben noch Freunde, teure und wohlwollende, aber keinen mehr, der die schöne unvergeßliche Zeit mit uns gelebt und nicht vergessen hat. Ich habe um ihn geweint, wie um einen meiner Brüder; jetzt aber gönne ich ihm's, daß er in seiner Größe gestorben ist und seines Kammers los ist. Je mehr ich jetzt einsehe, was er war, je mehr sehe ich ein, was er gelitten hat . . . Die Erinnerung an ihn wird mit uns sein und alle Beschwerden der Welt werden uns nicht hindern, in Augenblicken ganz zu fühlen, was nun ganz verschwunden ist.“

Vater Schubert teilte der Mitwelt seinen Verlust in einer Anzeige¹⁾ mit:

Gestern Mittwoch Nachmittag um 3 Uhr entschlummerte zu einem besseren Leben mein innigstgeliebter Sohn Franz Schubert, Tonkünstler und Compositeur, nach einer kurzen Krankheit und nach dem Empfang der heiligen Sterbesacramente im 32. Jahre seines Alters.

Zugleich haben ich und meine Familie unseren verehrlichen Freunden und Bekannten hiermit anzuzeigen, daß der Leichnam des Verblichenen Freitag den 21. d. M. Nachmittags um halb 3 Uhr von dem Hause No. 694 auf der Neu-Wieden in der neugebauten Gasse nächst dem sogenannten Bischof-Stadel in die Pfarrkirche zum heiligen Josef in Margarethen getragen und daselbst eingesegnet werde.

Wien, den 20. November 1828.

Franz Schubert.

Schullehrer in Rossau.

Das Begräbnis sollte auf dem Matzleinsdorfer Friedhof, wohin man auch einst Gluck zu Grabe getragen hatte, stattfinden. Doch der treue Bruder Ferdinand deutete die Fieberworte Schuberts: „Hier liegt Beethoven nicht,“ als einen Wunsch des Verblichenen, neben seinem Abgott beerdigt

¹⁾ Siehe des Faksimile unter den Beilagen dieses Heftes.

Red.

zu werden. Er schrieb noch am Begräbnistag „früh 6 Uhr“ an den „liebwertesten Vater“, ob er mit der Überführung der Leiche nach dem Währinger Ortsfriedhof einverstanden wäre. Mit dem Währinger Schullehrer und Regens chori Johann Rieder hatte er deswegen schon Rücksprache genommen. Die Kosten würden ungefähr 70 Gulden C. M. betragen. „Viel, sehr viel! — aber für Franzen doch gewiß sehr wenig!“ fügte er hinzu und steuerte gleich selbst eine eben eingenommene Summe bei. Der Vater fügte sich dem Wunsch.

In die damals übliche Tracht eines Einsiedlers gekleidet, ein Kreuz in den gefalteten Händen, einen Lorbeerkranz im Haar, das Antlitz unentstellt, so lag Schubert auf der Bahre. Studenten und junge Beamte trugen den Sarg nach der Pfarrkirche in Margarethen. Nicht nur die Freunde und Verehrer, auch ein Menge teilnehmender Menschen hatte sich eingefunden. Johann Gänsbacher, der Domkapellmeister von St. Stephan, leitete eine Trauermotette und nach der Einsegnung ein von Schober auf Schuberts Melodie „Pax vobiscum“ gedichtetes deutsches Lied. Dann folgte die Überführung des Sarges nach Währing. In der dortigen Pfarrkirche zum heil. Lorenz und zur heil. Gertrud wurde unter Absingung des üblichen Miserere, des Libera und eines deutschen Begräbnisliedes die zweite Einsegnung vorgenommen. Dann setzte sich der Zug in Bewegung. Die Trauergäste trugen brennende, mit Blumen geschmückte Kerzen. An einer Umfriedungsmauer, drei Grabhügel von Beethoven getrennt, war für Schubert die Gruft bereitet, ihn aufzunehmen.

Die Nachlaßpfleger Franz Schuberts hatten leichte Arbeit. Das amtliche Dokument besagt darüber:

Sperrs-Relation.

Todtenfall auf der Wieden.

Herr Franz Schubert, Tonkünstler und Compositeur, ledig, 32 Jahr alt, wohnend No. 694, allda in Aftermiete bei dem leiblichen Bruder Herrn Ferdinand Schubert, gestorben am 19. November 1828, ohne Testament. Nächste Anverwandte: Der leibliche Vater Franz Schubert, Schullehrer in der Rossau No. 147, dann 8 leibliche Geschwister des Erblassers: 1. Ferdinand, Professor zu St. Anna, wohnhaft im Sterbeorte, 2. Ignaz, Schulgehilfe, am Himmelpfortgrunde, 3. Karl, am Himmelpfortgrunde, Maler, 4. Theresia, verehelichte Schneider, Professorsehegattin im k. k. Waisenhaus, aus erster Ehe, von der Mutter Elisabeth, dann 5. Marie Schubert 14, 6. Josefa 13, 7. Andrä 5, und 8. Anton Schubert, 3 Jahr alt, alle vier bei dem Vater in der Rossau, und Geschwister zweiter Ehe von der Mutter Anna. Als Name desjenigen, der sich der Verlassenschaft annehme und in dessen Händen sie gelassen werde, ist der leibliche Vater angeführt. Das Vermögen besteht nach Angabe des

leiblichen Herrn Vaters und leiblichen Bruders bloß in folgendem: 3 tuchene Fracke, 3 Gehröcke, 10 Beinkleider, 9 Gilets: 37 fl. C. M., 1 Hut, 5 Paar Schuhe, 2 Paar Stiefel: 2 fl., 4 Hemden, 9 Hals- und Sacktüchern, 13 Paar Fußsocken, 1 Leintuch, 2 Bettziechen: 8 fl., 1 Matratze, 1 Polster, 1 Decke: 6 fl. Ausser einigen alten Musikalien geschätzt auf 10 fl. befindet sich vom Erblasser nichts vorhanden. Summe 63 fl.

Hierauf hat der leibliche Herr Vater des Erblassers laut in Händen habenden Quittungen an bestrittenen Krankheits- und Leichkosten 269 fl. 19 kr. in Conv. Münze zu fordern.

Wien, den 2. Dezember 1828.

Karl Wegmann
Schätzmeister.

Anton Slabe,
Sperrcommissär,

Franz Schubert,
Schullehrer in der Rossau No. 147 des
Erblassers leiblicher Vater.

Ferdinand Schubert,
Lehrer an der k. k. Normalhauptschule,
des Erblassers leiblicher Bruder.

Ignaz Schubert,
Schulgehilfe in der Rossau, des Erb-
lassers leiblicher Bruder.

Ob Bücher in der Verlassenschaft vorhanden und ob dieserwegen die Anzeige sogleich nach der Sperre an das k. k. Bücher-Revisions-Amt geschehen sei?: Keine vorhanden.

Die erste Totenfeier für Schubert veranstaltete der Kirchenmusikverein der Vorstadt St. Ulrich am 27. November.¹⁾ Unter Aufführung des Requiems von Mozart wurde eine Seelenmesse für den Verstorbenen gelesen. Die Wiener Zeitung nahm von Schuberts Tod ebensowenig Notiz, wie von dem Beethovens im Vorjahre. Schickhs Wiener Zeitschrift dagegen brachte den ersten Nachruf aus der Feder des Freiherrn von Zedlitz. „Als Mensch war Schubert von allen, die ihn näher kannten, geliebt und geschätzt,“ heißt es darin. Ähnliches drückt Bauernfeld in seinem Gedicht auf Schuberts Tod aus:

„Es ging, schien er auch häufig arm an Worten
Viel ein und aus durch seines Herzens Pforten.“

Und in Prosa zeichnet er Schuberts Bild prägnant mit den Worten: „Schubert war gewissermaßen eine Doppelnatur, die Wiener Heiterkeit mit einem Zuge tiefer Schwermut verwebt und veredelt. Nach innen Dichter und von außen eine Art Genußmensch.“

Schuberts Freunde blieben nicht müßig. Sie planten nicht nur die

¹⁾ Das Faksimile der Einladung befindet sich unter den Beilagen dieses Heftes.
Red.

Aufführung eines Requiems von Anselm Hüttenbrenner in der Augustinerkirche, sondern erließen auch an die Wiener Kunstfreunde einen Aufruf, sich an der Sammlung von Beiträgen für ein würdiges Grabdenkmal zu beteiligen. Grillparzer verfaßte diesen Aufruf, der am 20. Dezember in der Theaterzeitung erschien. Früher als das Denkmal kam die Aufführung des doppelchörigen Requiems in c-moll von Hüttenbrenner zustande. Am 23. Dezember um 11 Uhr fand in der Augustiner Hof- und Pfarrkirche der Trauergottesdienst unter den Klängen dieses Requiems statt, wozu Vater Schubert mit seiner Familie eingeladen war.¹⁾ Mehr als 100 Musiker wirkten zu Ehren des Verstorbenen mit. Schubert teilte diese Ehre mit Gluck, Haydn und Beethoven. Für Mozart hatte man kein Seelenamt veranstaltet.

Das größte Verdienst um das Zustandekommen des Grabdenkmalfonds erwarb sich Anna Fröhlich. Sie veranstaltete am 30. Januar 1829 ein Konzert für diesen Zweck, in dem ein neuer Schubert-Interpret J. K. Schobelechner an die Öffentlichkeit trat. Der Erfolg war so groß, daß bald darauf eine Wiederholung stattfinden konnte, wodurch alle Kosten gedeckt waren. Schobelechner fertigte nun unter dem Beirat des Architekten Förster einen Entwurf des einfachen Denkmals an, nach dem es auch ausgeführt wurde. Der Bildhauer Franz Daller schuf die Büste Schuberts, und Grillparzer verfaßte die Inschrift:

Der Tod begrub hier einen reichen Besitz,
Aber noch schönere Hoffnungen.

Hier liegt Franz Schubert,
geboren am 31. Jänner 1797,
gestorben am 19. November 1828.
31 Jahre alt.

Grillparzer urteilte nach dem, was die Zeit von Schubert wußte. Wir kennen den Besitz und wissen, daß er groß genug ist, um alle Hoffnungen verschmerzen zu lassen. Aber wir haben kein Recht, Grillparzers Grabschrift abzulehnen. Sie ist noch immer wahr, wenn auch in anderem Sinn: Denn noch liegt der „reiche Besitz“ zum großen Teil ungenutzt da, und wir müssen uns immer noch mit den „schöneren Hoffnungen“ trösten, daß die Menschheit doch noch einmal das Erbe eines ihrer Größten in vollem Umfang antreten wird.

Mehr als vier Jahrzehnte vergingen, bis die Stadt Wien ihrem liederreichsten Sohn ein Denkmal setzte. Der „Wiener Männergesangsverein“ brachte die Angelegenheit in Fluß und der von Franz Mair gegründete Männergesangsverein „Schubertbund“ trat hingebungsvoll für die Sache seines Namens ein. Kundmann modellierte das schöne Monument und am

¹⁾ Siehe das Faksimile der Einladung unter den Beilagen dieses Heftes. Red.

15. Mai 1872 fand die feierliche Enthüllung im Wiener Stadtpark statt. Im Lauf der Jahre war durch die Witterungseinflüsse Schuberts Gruft auf dem Währinger Friedhof schadhafte geworden. Da ließ die Gesellschaft der Musikfreunde am 13. Oktober 1863 die Gebeine Schuberts und Beethovens exhumieren und zehn Tage später in Metallsärgen in neuen Gräften bestatten. So ruhten sie bis in die siebziger Jahre. Da leckte das Häusermeer der wachsenden Großstadt immer begieriger nach diesem stillen Fleckchen Erde, und der Plan tauchte auf, den Währinger Friedhof ganz aufzulassen. So mußten die sterblichen Reste der beiden Musikanten eine neue Reise antreten. Am 22. Juni 1888 wurde Beethoven nach dem Zentralfriedhof Wiens gebracht, und am 23. September folgte ihm Schubert im neuen Prachtsarg. Es wurde eine gewaltige Kundgebung für seinen Genius. Unter Beteiligung sämtlicher Gesangsvereine aus Wien und Umgebung und einer unübersehbaren Volksmenge fand die Überführung nach seinem Ehrengrab statt. Weihbischof Dr. Angerer nahm die Einsegnung vor, und der Wiener Männergesangsverein sang Herbecks Libera. Mitglieder der Hofkapelle bliesen das Lied Der Tod und das Mädchen, worauf ein Huldigungsgedicht gesprochen wurde. Dann wurde der Sarg unter den Klängen des Liedes Zum Feste Allerseelen versenkt. Am Grab erhebt sich das von dem Wiener Männergesangsverein gestiftete Hansen-Kundmannsche Denkmal. Da ruht Franz Schubert in der Nähe der anderen Großmeister der Tonkunst: Beethoven, Mozart, Gluck. In neuerer Zeit fanden auch Brahms und Johann Strauß dort ihre Ruhestätte.

Über dem Grab aber wölbt sich als herrlichster Himmel sein Werk, das mehr und mehr sich die Herzen eroberte. Und so kam endlich die Zeit, wo als würdigstes Denkmal die Gesamtausgabe seiner Werke errichtet werden konnte. Breitkopf & Härtel veranstalteten sie, und Mandyczewski, Brahms, Johann Nepomuk Fuchs und viele andere hervorragende Schubertianer widmeten ihre Kraft und ihr großes Wissen dem idealen Werk. So wurde zur Erfüllung, was Bauernfeld dem treuen Freunde ins Grab nachrief:

Drum trauert mild und horcht den Liedern gerne
Sein bestes Erbteil, das er allen ließ,
Sie klingen her, wie aus bekannter Ferne,
Sie klingen uns ins Herz, so wohl und süß —
Wir blicken aufwärts in das Meer der Sterne,
Wir lächeln — sind nicht länger ungewiß:
Er ist nicht tot im ewgen Reich des Schönen,
Und seine Seele lebt in seinen Tönen.

„Wohlklang, Frische, Anmut, Träumerei, Leidenschaft, Besänftigung,
Tränen und Flammen entströmen Dir aus Herzens Tiefen und Höhen,

und fast lässest Du die Größe Deiner Meisterschaft vergessen ob dem Zauber Deines Gemütes.“ Mit diesen enthusiastischen Worten verwies Liszt die Welt auf Schubert. Die Verdienste, die er sich durch die Propaganda der Tat um das Werk Schuberts erworben hat, sollen ihm unvergessen bleiben. Er faßte die Perlen aus dem überreichen Liederschatz in schimmerndes Gold und machte so die große Masse begierig, mehr davon zu besitzen. Er putzte das, was der Wiener Schulmeister im Kämmerlein dem Klavier selig-einsam anvertraute, bunt heraus und stellte es einer geschmückten Menge auf dem lichtbestrahlten Podium des Konzertsaals vor. Er erweckte dadurch Bewunderung und Liebe zu einer Zeit, als auch Schumann auf Schubert als einen noch Unbekannten, Unerschöpflichen mit hellen Fanfaren wies. Und wir? Wir haben heute den ganzen Schubert in seiner Größe vor uns und sind doch so arm, nur das Wenigste von ihm zu kennen. Wir stehen vor den Toren, die in die Gefilde der Seligen führen, vor sieben Seligkeiten — und doch zaudert der Fuß, die Schwelle zu überschreiten; er tappt vorbei und sucht andere Pfade. Liegt hier Tieferes verborgen? Ein Weltwille vielleicht, der nur zögernd den Genius enthüllt? Sollen wir warten, bis Schubert selbst, wie der Frühlingsgott Baldur, jauchzend die Nebel, die ihn bergen, durchbricht und der Menschheit seine Blüten in den Schoß wirft? Wenn die Kunst in Wucherungen sich auflöst und innen abzusterven droht, wenn sie dereinst, wie Ibsen verlangt, „Gerichtstag über sich selbst halten“ wird, dann ist seine frische Kraft nötig, sein Genie muß die reinigenden Säfte spenden. Solche Aufgabe fiel Schubert zu, dessen idyllische Schwungkraft über Untiefen hinwegtragen wird. Sein blendender Reichtum wird einen strengeren und stolzeren Maßstab für das Unzulängliche geben. Nur der großen, starken, in sich gefestigten Individualität sind die erhabenen Wirkungen ins Unendliche möglich und vergönnt; dem Meister, der im Volksempfinden wurzelt und den Himmel zu ergründen sucht; dem Künstler, der, wenn er echt ist, immer ein Stück Dichter in sich trägt und der Schillers Wort erfüllt, daß er die glückliche Wahl des Stoffes mit höchster Simplizität in seiner Behandlung vereint. Denn weit eher als Bach oder Beethoven kommt Schubert dem Volksempfinden entgegen; in ihm hat die „musikalisch-melancholische Natur des Deutschen“ ihren vollkommensten Ausdruck gefunden. Ihm in erster Linie wird die Aufgabe zufallen, die breitere Masse, soweit dies eben möglich ist, der Kunst zu gewinnen oder wiederzugewinnen. Bei der Unerschöpflichkeit und Mannigfaltigkeit seines Werks wird er ewig neu und überraschend sein.

„Die Zeit, so zahllos und so Schönes sie gebiert, einen Schubert bringt sie nicht wieder,“ klagte Schumann. Er hat recht behalten. Aber die Zeit hat von dem Werk des Genius gezehrt. Tausend Fäden gehen von ihm aus, und die, die ihm folgten, griffen sie auf. Auf seinem

Wunderwerk der Lyrik bauten Schumann, Franz, Cornelius und Wolf weiter. Brahms, der, nach seines Freundes Joachim Meinung, die „erhabene Formherrschaft des großen Sebastian einerseits mit Schuberts Volkstümlichkeit andererseits“ vereinigte, fand in seiner Kammermusik und in den Klaviersonaten Wege, die ihn lockten. Bruckner knüpfte endlich an seine Symphonieen an, deren rhapsodische Formung seinem Wesen und seiner österreichischen Art entgegenkam. Der Name aber, neben dem Schubert immer genannt werden wird, ist Beethoven. So wie er Zeit seines Lebens in dem Schatten des Titanen verschwand, stand auch Beethovens Werk als etwas Ungeheures, das die Menschheit ganz für sich verlangte, verdunkelnd in seinem Weg. Erst wenn der Blick frei, wenn die Gedanken des gewaltigsten musikalischen Intellekts ganz zu Ende gedacht und verstanden sein werden, dann erst werden die beglückenden Kräfte Schubertscher Fülle in voller Blüte wirken können, so wie es Friedrich Nietzsche sah, als er schrieb: „Franz Schubert, ein geringerer Artist, als die anderen großen Musiker, hatte doch von allen den größten Erbreichtum an Musik. Er verschwendete ihn mit voller Hand und aus gutigem Herzen: so daß die Musiker noch ein paar Jahrhunderte an seinen Gedanken und Einfällen zu zehren haben werden. In seinen Werken haben wir einen Schatz von unverbrauchten Erfindungen; Andere werden ihre Größe im Verbrauchen haben. Dürfte man Beethoven den idealen Zuhörer eines Spielmannes nennen, so hätte Schubert darauf ein Anrecht, selber der ideale Spielmann zu heißen.“

ZUM GEDÄCHTNIS SCHIKANEDERS

VON DR. EGON v. KOMORZYNSKI IN WIEN

In einer großzügig und gründlich angelegten Geschichte des deutschen Theaters müßte dem letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts ein besonders wichtiger Abschnitt gewidmet sein. In diesem mit liebevoller Sorgfalt geschriebenen Kapitel müßte der Verfasser zwei Dinge rühmend hervorheben: erstens den siegreichen Kampf, den das Deutschtum damals gegen die Ausländerei auf der Bühne führte, gegen das französische Schauspiel und die italienische Oper; und zweitens die erfolgreichen Bestrebungen, an die Stelle der wandernden Komödiantentruppen stehende Theater zu setzen und die soziale Stellung und Bedeutung des Schauspielersstandes zu heben. In einer Darstellung dieser Verhältnisse müßte der Name Emanuel Schikaneder mit Ehren genannt werden, und sein Träger müßte uns als eine positive Figur erscheinen; nicht als das Zerrbild, als das er immer noch gewohnheitsgemäß von manchen betrachtet wird.

Schikaneder, der am 21. September 1812 im größten Elend, in Armut und Verfolgungswahnsinn gestorben ist, erscheint auf Grund fortgesetzter neuer Forschungen immer mehr als ein ernst zu nehmender Reformator des deutschen Bühnenwesens und einer der unerschrockensten und unermüdlichsten Vorkämpfer für das deutsche Singspiel. Es ist klar, daß ein Mensch, der dreist in solche Wespennester stach, ein Heer von Feinden haben mußte. Aber die Nachwelt hat dem Klatsch, der teils von prinzipiellen Verächtern des Komödiantenstandes, teils von unwürdigen Angehörigen dieses Standes selbst erfunden und weiterverbreitet wurde, ebenso zu viel Bedeutung beigemessen wie den gehässigen Rezensionen, auf die so gut wie gar nichts zu geben ist. Der Historiker muß sich aber im Gegenteil frei machen von dem die Objektivität beirrenden Parteitriebe der kleinlichen Gegenwart. Über Schikaneder ist seit einem Jahrzehnt viel geschrieben worden, und auch die „Musik“ hat in ihrem ersten Jahrgang¹⁾ des originellen Mannes gedacht. Aber immer noch ist das Bild des Dichters der „Zauberflöte“ in wesentlichen Zügen zu vervollständigen.

Schikaneders äußerer Lebensgang sei hier nur in Kürze rekapituliert. Wir wissen jetzt, daß er richtig Johann Emanuel Schickeneder hieß und am 3. Januar 1748 in Regensburg geboren wurde. Früh verwaist, wurde er Musiker und dann Schauspieler, endlich Regisseur bei wandernden Schauspielgesellschaften, 1778 Prinzipal einer eigenen Truppe. Nach jahrelangen Kreuz- und Querfahrten erhielt er von Kaiser Josef II. 1786 ein Privilegium zur beliebigen Erbauung eines der Pflege der deutschen Oper gewidmeten Schauspielhauses in Wien. Intrigen Salieri's und anderer

¹⁾ Heft 24. „Emanuel Schikaneder“ von Ludwig Schiedermaier.

Italiener scheinen die Verwirklichung dieses Planes zunächst hintertrieben zu haben, und Schikaneder versuchte 1787 bis 1789 seine Ideen in seiner Heimatstadt zu verwirklichen. 1789 ging er dauernd nach Wien und blieb dort zunächst bis 1801 Direktor eines kleinen Theaters, das im Hofe eines weitläufigen, von Steuern befreiten Gebäudes — des sogenannten „Freihauses“ — stand. Als ihm wegen seiner feuergefährlichen Beleuchtungseffekte der Vertrag gekündigt wurde, setzte er mit staunenswerter Energie allen Anfeindungen zum Trotz die Erneuerung seines Privilegiums von Kaiser Franz durch und erbaute nach eigenen Plänen das „Theater an der Wien“, ein technisch musterhaft ausgestattetes Schauspielhaus, dessen Direktor er aber nur mehr einige Jahre blieb, da Größen- und Verfolgungswahn ebenso wie ein immer unsinnigeres Plänemachen sich seiner bemächtigten. Eine Direktion in Brünn (1807 bis 1809) zeigt ihn schon als halb Wahnsinnigen; in Steyr will er in Tobsucht gegen Bühne und Theater mit Axtschlägen kämpfen; auf der Reise nach Pest, wo er Direktor des neuen Theaters werden sollte — desselben, das am 9. Februar 1812 mit den „Ruinen von Athen“ eröffnet wurde —, wurde er blödsinnig und starb, nach Wien zurückgebracht, in kümmerlicher Einsamkeit.

Wollen wir uns heute eine gerechte Meinung über Schikaneder bilden, so dürfen wir ihn vor allem nicht ausschließlich als Geschäftsmann auffassen. Neben all den szenischen Exzessen und realistischen Übertreibungen, zu denen ihn die Extravaganz seiner Beanlagung und die Rücksicht auf den Geschmack des Publikums verführten, läuft gleich einem durch alle Verwirrung treulich wiederklingenden Leitmotiv die Liebe zum deutschen Singspiel. Aus einer Musikerfamilie stammend und selbst zeit lebens ein guter Geiger, hat sich Schikaneder schon bei der ersten Theatertruppe, deren Mitglied er wurde, als Sänger, Komponist und Verfasser von Singspielen hervorgetan. Sein erstes Singspiel, das lange als verschollen galt, sich aber in einem einzigen Exemplar in der Wiener Stadtbibliothek erhalten hat, zeigt ihn durchaus von sympathischer Seite. Es führt den Titel „Die Lyranten“ und behandelt die Erlebnisse dreier vom Schicksal verschlagener Studenten, die als Musiker wandernd ihr Brot verdienen. Ihre Bildung bewahrt sie vor Niedergang, ihr Leichtsinn hilft ihnen über allerlei Unannehmlichkeiten hinweg, und schließlich finden sie den Weg zum geordneten Leben zurück. Das Stück ist eigentlich eine reizende Spieloper, in der auch das dörfliche und bäuerliche Element vielleicht geschickter verwertet ist als in den Singspielen Christian Felix Weißes. Als Verfasser und Komponist — auch daß er seinen eigenen Text komponierte, spricht für ihn — dieses Stückes ist Schikaneder zuerst bekannt geworden; auch in Wien wurden seit 1781 auf einem von Marinelli gegründeten Theater der italienischen Oper zum Trotz „Die Lyranten“ sowie Schikaneders rasch geschaffene weitere Singspiele „Die Schnecken-

post“, „Die Hexe von Augsburg“, „Der Krautschneider“, „Jakob und Nannerl“, „Der Müllerthomerl“ und andere unzählige Male aufgeführt. Text und Melodien der Arien wurden volkstümlich.

Es kann heute als gewiß angesehen werden, daß Kaiser Josef II. eine Zeitlang auf Schikaneder große Stücke hielt und ihn als einen tüchtigen Mitarbeiter bei seinem Bestreben, die deutsche Oper in Wien zu festigen, betrachtete. Josefs Versuch, im Hoftheater ein deutsches Singspiel einzurichten, war 1782 verunglückt; die Partei der welschen Musiker kämpfte mit Mitteln, denen sogar die Macht des Monarchen auf die Dauer nicht gewachsen war. Wir wissen nunmehr, daß der Kaiser, der Schikaneder 1784 in Preßburg kennen gelernt hatte, diesen eigens nach Wien kommen ließ, wo von seiner Gesellschaft ein ganzer Zyklus deutscher Opernaufführungen veranstaltet wurde. Das Privilegium zur Erbauung eines neuen Theaters, das Josef II. 1786 Schikaneder erteilte, zeigt, welches Vertrauen der Regent dem Vorkämpfer des deutschen Singspiels entgegenbrachte — und dieses Wohlwollen des Kaisers, der das Theater nie als eine Lustbarkeit, sondern als eine ernster Volkserziehung dienende Einrichtung ansah, ist eigentlich für Schikaneder sehr schmeichelhaft. Die Wechselfälle des Lebens und seine eigene Abenteurernatur trieben den Prinzipal wieder auf die Wanderschaft, und als er nach seiner Rückkehr nach Wien 1789 sich hier dauernd niedergelassen hatte, machten der Tod des Kaisers 1790 und ein Jahr darauf das Hinscheiden Mozarts, auf den die Freunde der deutschen Oper alle ihre Hoffnungen gesetzt hatten, allem, was an Schikaneders Bestrebungen ideal genannt werden kann, ein jähes Ende. Von dem großen Gönner und dem genialen musikalischen Freund verlassen, fiel seine haltlose Natur den Versuchungen und Feindseligkeiten, die ihn umgaben, zum Opfer; er buhlte um die Gunst des Vorstadtpublikums, bis er sie sich verscherzte und elend zugrunde ging.

Auch die Entstehungsgeschichte der „Zauberflöte“ wird uns verständlicher, wenn wir alle diese Umstände richtig ins Auge fassen. Die alte Auffassung, daß diese Oper eine Apotheose der Grundsätze Josefs II. darstelle, die schon von vielen Zeitgenossen gehegt wurde, die man aber später gemeiniglich fallen ließ, gewinnt neue Sicherheit für sich. Und wenn man die damaligen Musik- und Theaterverhältnisse Wiens betrachtet und nicht vergißt, daß die Idee, durch sanfte und einfache Musik alle Feindseligkeiten und Gefahren zu überwinden, der eigentliche Grundgedanke der Oper ist, wird einem klar, daß dieses symbolischste aller Kunstwerke auch eine allegorische Ausdeutung zuläßt, die eigentlich die aktuellste und nächstliegende genannt werden könnte: Wie der edle Tamino und der schlichte, treuerherzige Papageno (Schikaneder sang bei einer späteren Aufführung die bezeichnenden Verse: „Drum sing' ich la, la, la, la, la — aus teutscher Brust mein Hopsasa!“) durch die Zaubermacht ihrer Instrumente und ge-

schützt durch das Wohlwollen eines mächtigen Gönners ihre Feinde zuschanden machen und die holde Pamina befreien — so traten Mozart und sein lustiger „Direkteur“ den hinterlistigen Feinden entgegen im Kampfe für die Muse des deutschen Singspiels. Nach dem Tode des Kaisers hatten ja Salieri und seine Helfer jubelnd aufgehofft, und heißer als je zuvor war der Kampf entbrannt. Hat doch Mozart bis zur letzten Stunde geglaubt, die Italiener hätten ihn vergiftet!

Um so begreiflicher erscheint es auch, daß man alles daransetzte, den Verfasser dieser Oper schlecht zu machen. Die teils albernen, teils gehässigen Vorwürfe, die heute noch in musikhistorischen Werken dem Textdichter der „Zauberflöte“ gemacht werden, gehen in letzter Linie auf die Verleumdungsarbeit jener Leute zurück, unter deren Wühlereien auch Mozart zusammengebrochen ist. Gar mancher mochte sich damals geärgert haben, der wußte, worauf die Koloraturarien der Königin der Nacht gemünzt waren, und warum die Melodien deutscher Volks- und Kirchenlieder in die Musik dieses Singspiels verwoben worden waren. Der Verfasser eines in den Tagen jenes Kampfes um die deutsche Oper erschienenen Pamphlets läßt den vom Tode erstandenen Mozart zu Schikaneder sagen:

„Du hast verstanden, was ich kann und vermag,
Du warst ein Freund vom echten Schlag...
Lache dazu, wenn man jetzt schimpft oder flucht,
Ich war ja zu haben, warum haben's mich nicht g'sucht?
Du hast mich gesucht, und ich hab' dich gefunden,
Wir lieferten was Großes, mitsammen verbunden:
Da standen sie nun mit offenen Mäulern und Nasen
Und wollten am End' ihr Gift auf dich blasen!“

Auch die Textfrage der „Zauberflöte“ kann als gelöst betrachtet werden. Der Handlung liegen zugrunde eine Dramatisierung von Wielands „Oberon“ und jenes Schauspiel „Thamos, König in Ägypten“ von Gebler, das Schikaneder seinerzeit in Salzburg mit einer Musik von Mozart aufgeführt hatte; ausgestaltet wurde der Text durch Anleihen bei freimaurerischen Büchern. Aber so lächerlich erscheint uns das Werk nicht mehr wie früher. Es ist Mozarts persönlichstes Werk, nationale und künstlerische Begeisterung nimmt in ihm den höchsten Flug, und der Geist Josefs II. leuchtet durch dieses Märchen. Es gibt auch eine Größe der Einfalt, und dann mag das Polemische daran um so schärfer gewirkt haben, je scheinbar einfältiger die Worte waren.

Schikaneders Bühnenschriftstellerei darf nicht vom ästhetischen Standpunkt aus beurteilt werden. Seine „Werke“ sind Schauspielerstücke, für den eigenen Bedarf geschrieben. Er ist nicht skrupulös, nimmt fremdes Gut, wo er es brauchen kann. Aber Vielseitigkeit und Fleiß, Theaterkenntnis und ein gewisser Zug ins Große sind ihm nicht abzusprechen. Erfolg hatten seine Stücke genug; seine Zauberopern beeinflussten allen erbitterten Verurteilungen zum Trotz die Entwicklung der romantischen Oper, seine Volks- und Märchenstücke sind das Fundament für Raimunds

erhaben-einfache Werke, „Die Lyranten“ haben in Nestroys „Lumpazivagabundus“ eine Erneuerung gefunden. Als Regisseur war er berühmt, die technischen Einrichtungen des von ihm erbauten Theaters galten als Muster für die deutschen Bühnen; auf Maschinen, Massenszenen, Aufführungen im Freien verstand er sich wie kein Zweiter. Alle diese unleugbaren Talente aber bauschten sich zum Schluß auf und ließen ihn zum Prahlhans und Größenwahnsinnigen werden, während die Angst vor den Feinden seines Strebens ihn geistig vollends zerrüttete.

Es sei hier schließlich noch darauf hingewiesen, daß die von Schikaneder selbst verfaßten Gesetze, nach denen sich die Schauspieler des Freihaustheaters zu richten hatten, und die er 1794 in einem eigenen kleinen Heftchen drucken ließ, gleichfalls anderen Theaterdirektoren jener Zeit als Vorbild dienten. Ein Blick in dieses vergriffene Büchlein zeigt uns Schikaneder als einen leutseligen Führer, der seine Leute genau kannte, sie zur Anhänglichkeit erzog, aber auf strengste Zucht und Pflichterfüllung hielt und in bezug auf Anstand und Disziplin unerbittlich war. Die Strafgehalte, die für kleinere oder größere Vergehen zu zahlen waren, wurden nach seiner Bestimmung „zur Unterstützung reisender Schauspieler, die wenigstens von einem Mitglied als würdige Menschen, die der Bühne keine Schande machen, anempfohlen werden“, verwendet — ein edler Zweck ganz in josefinischem Geiste. Nach diesen Gesetzen hatten sich einst berühmte und gefeierte Künstler zu richten: so Anna Gottlieb, Mozarts Liebling, für die dieser die Partie der Pamina schrieb; Gerl, der erste Sarastro; Johann Baptist Henneberg, Schikaneders getreuer Kapellmeister. Das Orchester des Freihaustheaters, eines der besten Wiener Theaterorchester, bestand zur Zeit der „Zauberflöte“ aus 35 Mann (9 Violinisten, 4 Bratschisten, 3 Cellisten, 3 Kontrabassisten, je 2 Flötisten, Oboisten, Klarinetten, Fagottisten, Hornisten und Trompeter, 3 Posaunisten und einem Paukenschläger). Das Theater an der Wien hatte später ein Orchester von 37 Mann unter zwei Kapellmeistern und zwei Orchesterdirektoren. Auch für die Musiker bestanden von Schikaneder selbst verfaßte strenge Vorschriften, und er hat sich auch hier persönlich um alles gekümmert, wie er überhaupt als Direktor anerkanntermaßen unermüdlich tätig war.

So läßt sich wohl zum Schlusse sagen: Emanuel Schikaneder war ein Mensch, mit all seinen Schwächen und Vorzügen. Seine Schwächen werden wir ihm verzeihen, er hat selbst für sie gebüßt. Allein seine Vorzüge zu leugnen, ist kein Anlaß, zumal durch übertriebene Verächtlichkeit gegen Schikaneder auch Mozart indirekt herabgesetzt wird. Noch lange ist nicht alles aufgeklärt, was Mozart erlebte und erfuhr, während er an der „Zauberflöte“ und am Requiem arbeitete. Und je klarer uns die Kämpfe werden, die Mozart gegen seine Widersacher zu führen hatte, desto reiner wird das Bild seines leichtlebigen Freundes uns erscheinen.

JULES MASSENET

† 13. AUGUST 1912

VON FELIX VOGT IN PARIS

Als Jules Massenet mit 21 Jahren den ersten Rompreis erhalten hatte und sich dafür bei den hervorragenden Mitgliedern der Kunstakademie bedankte, sagte ihm sein Lehrer Ambroise Thomas, er solle sich namentlich bei Berlioz bedanken, der am wärmsten für ihn gesprochen habe. Auber, der damalige Direktor des Konservatoriums, fügte aber etwas boshaft hinzu: „Dieser junge Mann wird es weit bringen, wann er weniger Erfahrung besitzen wird.“ Massenet hat es nun in der Tat sehr weit gebracht, denn er war wohl zwanzig Jahre lang der populärste und meistgespielte Bühnenkomponist Frankreichs, aber den Wink des alten Auber hat er trotzdem nicht benutzt, denn er ist zeitlebens ein Mann der Erfahrung, d. h. der Geschicklichkeit und der genauesten Berechnung auf die Wirkung, geblieben. Das hindert jedoch nicht, daß er seinen besten Werken einen sehr persönlichen Charakter gegeben und eine bestimmte Gattung von Melodien geschaffen hat, die als Massenetismen unendlich viele Nachahmer angelockt haben. In seinem Bestreben, um jeden Preis liebenswürdig zu sein, hat Massenet sogar sein Vorbild Gounod weit übertroffen. Seine ungewöhnlich glänzende Laufbahn hat nun auch das gute Ende gefunden, daß der fleißige Tonsetzer mitten aus der Arbeit abgerufen wurde, ohne sich sterben zu sehen. Wegen eines leichten Unwohlseins kam er von seinem Landgute von Egreville bei Fontainebleau, wo er seine Familie zurückließ, nach Paris, legte sich dort zu Bett und wurde am frühen Morgen von einem Schlaganfall hinweggerafft.

Massenet war am 12. Mai 1842 in Montaud bei Saint-Etienne als das jüngste von elf Kindern eines Sensenfabrikanten geboren, der sein Geschäft sechs Jahre später aufgab und bald darauf starb. Die musikliebende Mutter erkannte das Talent des Sohnes und zog mit ihm nach Paris, wo sie ihn zugleich ins Lyzeum und ins Konservatorium schickte. Mit 17 Jahren erwarb der junge Massenet dort einen ersten Preis, dem vier Jahre später der erste Rompreis für die Komposition folgte. Damit war aber Massenet's Laufbahn noch nicht gemacht. Weder die erste Orchestersuite, die Pasdeloup in seinen populären Konzerten im Jahre 1867 aufführte, noch der gleichzeitige Einakter „La Grand' Tante“ in der Komischen Oper machten Massenet's Namen allgemein bekannt, und vielleicht hätte er noch lange zu ringen gehabt, wenn er nicht im Jahre 1868 die Bekanntschaft des jungen Elsässer Verlegers Georg Hartmann gemacht hätte. Durch ihn wurde er zunächst als Liederkomponist bekannt. Dank den Bemühungen Hartmanns wurde die Musik zu den „Erinnyen“ im Jahre 1873 mit dem Drama von Leconte de Lisle im Odéon verbunden und im gleichen Theater wenige Monate später das Oratorium „Maria Magdalena“ gegeben, das den Ruhm Massenet's begründet hat. Hartmann hatte dabei um so mehr Verdienst, als ein Jahr zuvor Massenet's erster Versuch, mit „Don César de Bazan“ ein größeres Bühnenwerk zu liefern, in der Komischen Oper nicht ganz mit Unrecht vollständig durchgefallen war. Massenet hatte als Rompreis den Auftrag zu dieser Oper erhalten, mußte sie aber in drei Monaten abliefern, und so kam ein flüchtiges Werk ohne jede Originalität zustande. „Maria Magdalena“, die seither oft in den großen Pariser Konzerten wieder aufgenommen worden ist, lag damals schon sieben Jahre lang in der Mappe des Tonsetzers. Der religiöse Stoff ist zwar in diesem angeblichen Oratorium mit ziemlich viel heidnischer Sinnlichkeit und Gefühlsschwelgerei durchsetzt, aber es handelt sich vielmehr um ein Musikdrama, das nur aus Verlegenheit ins

Konzert versetzt wurde. Die Folge hat denn auch gezeigt, daß das Oratorium und die religiöse Musik überhaupt durchaus nicht Massenet's Sache war. Seine „Eva“ von 1875, seine „Jungfrau“ von 1878 und sein „Gelobtes Land“ von 1899 erwiesen sich sofort als Fehlgriffe.

Der Erfolg der „Maria Magdalena“ eröffnete dem jungen Tonsetzer, den alles auf die Bühne drängte, die Große Oper, wo sein „König von Lahore“ im Jahre 1877 sich nur des ungenügenden Textbuches wegen nicht sehr lange hielt. Mehrere Stücke daraus wurden jedoch populär. Viel besser als diese indische Oper ist die biblische Oper „Herodias“, die vier Jahre später folgte, aber nach Brüssel auswandern mußte, weil der unglückliche „König von Lahore“ seine Ausstattungskosten nicht bezahlt hatte. In Paris wurde sie erst drei Jahre nachher, und zwar leider in italienischer Sprache gesungen, und erst viel später wurde sie in der Volksoper der Gaité ein Zugstück. Die Kritik war dagegen der „Herodias“ immer feindlich gesinnt, weil sie daran Anstoß nahm, daß der grausame Herodes und Johannes der Täufer ihren Gefühlen für Salome ungefähr den gleichen musikalischen Ausdruck geben. Nicht mit Unrecht ist immerhin die Arie der Salome ein vielbeliebtes Gesangsstück geworden, denn die Verbindung von religiöser und erotischer Schwärmerei ist hier vortrefflich zum Ausdruck gelangt. Zwei Wochen vor der italienischen Premiere der „Herodias“ hatte in der Komischen Oper die triumphreiche Uraufführung der „Manon“ stattgefunden, die Massenet's Meisterwerk ist und wohl auch noch jahrzehntelang ein Meisterwerk bleiben wird, obschon mehrere Szenen durch die Anwendung des Melodrams entstellt worden sind. Es ist übrigens nicht zu vergessen, daß schon das Textbuch von Meilhac und Gille nach dem alten Roman des Abbé Prévost ein kleines Meisterwerk ist. Hier fand die sinnliche Sentimentalität des Tonsetzers endlich einen Stoff, der seiner Manier vollkommen entsprach. Die Koketterie seiner Manon ist ebenso reizend, als ihr Abschied vom kleinen Tische und ihre Wiedereroberung des jungen Abbé rührend ist, und die mangelhafte Tragik ihres Todes wird durch die stimmungsvolle Verwendung eines alten Soldatenliedes geschickt verdeckt. Um so größer war dagegen der Zwiespalt zwischen dem gewählten Stoff und der Eigenart des Tonsetzers im „Cid“ von 1885, in der mittelalterlichen „Esclarmonde“ von 1889 und in dem „Magier“ von 1891, in dem Zarathustra als schmachsender Liebhaber einer barbarischen Königin erscheint. Nun mußte wieder das folgende Werk, der „Werther“, für den Mißerfolg des „Magiers“ büßen. Weder die Große noch die Komische Oper wollte etwas von diesem scheinbar handlungsarmen Drama wissen, und so fiel die Ehre der Uraufführung dem Wiener Opernhaus im Jahre 1892 zu. Erst ein Jahr später griff auch die Komische Oper in Paris zu diesem Werk, das sich erst nach und nach emporarbeiten sollte, heute aber von der Kritik sogar über „Manon“ gestellt wird und auch vom Publikum immer wieder gern gehört wird. Dank dem Einflusse der Goetheschen Dichtung hat hier Massenet seiner sentimental Manier einen tieferen Charakter gegeben, ohne seine eigenste Natur zu verleugnen. Auch für die „Thais“, die 1894 folgte, hatte zwar Massenet ein Meisterwerk der Literatur, den Roman von Anatole France, zur Grundlage genommen; aber diese Bekehrungsgeschichte aus der Zeit des Urchristentums hat ihn offenbar innerlich ziemlich kalt gelassen. Fast gleichzeitig fühlte sich aber der vielseitige Tonsetzer auch verführt, den Realismus der neuesten Italiener nachzubilden, und so schuf er die ziemlich oberflächlichen Werke „La Navarraise“, die über London nach Paris gelangte, und „Sappho“ nach dem modernen Unsittenroman von Daudet (1897). Liebenswürdig, aber schwach war die Märchenoper „Cendrillon“ von 1899, und nur teilweise gelungen die mittelalterliche „Griseldis“ von 1901. Als allzu einfach in der Handlung mußte dann Massenet seinen „Jongleur de Notre Dame“, worin er schließlich noch

am besten dem religiösen Gefühl gerecht geworden ist, über Monaco und Darmstadt im Jahre 1904 nach Paris gelangen lassen. Ein Fehlgriff war es wieder, den im Französischen Theater durchgefallenen „Chérubin“ von Croisset in eine Oper zu verwandeln, aber im Jahre 1906 war es dem Urheber der „Manon“ endlich beschieden, auch in der Großen Oper mit dem ernstesten mythologischen Stoffe der „Ariadne“ einen ansehnlichen Erfolg zu erringen. Dieser Erfolg verleitete jedoch Massenet und seinen Textdichter Mendès zu der Fortsetzung „Bacchus“, die drei Jahre später vollständig mißlang. Das Revolutionsdrama „Thérèse“ mußte wieder seinen Weg über Monaco nehmen, und das gleiche war der Fall für den „Don Quichotte“ von 1910 und für die „Roma“ von 1911. Eine dreiaktige komische Oper „Panurge“ wird im nächsten Winter in der Gaité an die Reihe kommen; aber außerdem hat Massenet im Laufe der Jahre auch noch Zeit gefunden, zwei große ernste Opern, „Kleopatra“ und „Amadis“ zu vollenden, so daß sich ein endgültiges Urteil über sein ausgedehntes Schaffen erst in einigen Jahren wird fällen lassen.

ERNST VON SCHUCH

ZUM 40JÄHRIGEN JUBILÄUM SEINER DRESDENER WIRKSAMKEIT

VON F. A. GEISSLER IN DRESDEN

In unserer Zeit, in der es zwar Tausende von Kapellmeistern, aber so wenig große Dirigenten gibt, daß die frei werdenden bedeutsamen Posten kaum zu besetzen sind, steht der Dresdener Generalmusikdirektor in der Reihe derjenigen Männer, auf die sich regelmäßig die Blicke lenken, so oft ein Kunstinstitut von Weltruf eines Dirigenten von gleichem Range bedarf. Da fehlt es nicht an Lockungen und Versprechungen — aber Schuch hat ihnen bisher noch immer widerstanden und der Dresdener Hofoper die Treue bewahrt.

Dieses künstlerische Heimatsgefühl ist eine der schönsten Eigenschaften Schuchs. Er hatte so wenig Neigung, als Pultvirtuose von einer Stadt zur anderen zu reisen, daß man ihn lange Zeit draußen kaum kannte, und nur etwa zehn Jahre ist's her, seit er auch als Gastdirigent in fremden Städten tätig ist, wenn auch bei weitem nicht so häufig wie andere gefeierte Kapellmeister. Er empfindet, daß die starken Wurzeln seiner Kraft in der Heimat ruhen. Denn hier hat er seiner Stellung ganz neue Werte zu den ererbten hinzugeschaffen. An der Spitze der altberühmten Dresdener Königlichen Kapelle haben von jeher Männer von hoher künstlerischer Bedeutung gestanden: Hasse, Naumann, Carl Maria v. Weber, Richard Wagner seien als die glänzendsten Namen genannt, und das Orchester selbst bestand allzeit aus den vortrefflichsten Instrumentalisten. Aber in den 40 Jahren der Schuchschen Epoche mußte das Orchester die gewaltige Wandlung durchmachen, die es befähigte, auch den anspruchsvollsten Tonsetzern der Neuzeit gerecht zu werden und dadurch dauernd an der Spitze zu marschieren. Verlangt Wagner schon ein Orchester von ca. 90 Musikern, so muß dieses bei den Richard Straußschen Werken 120 Köpfe zählen, also fast das Doppelte des Bestandes, den Schuch bei seinem Einzug in Dresden vorfand. Sein großes Verdienst besteht darin, diese Erweiterung und Umformung, mit der auch eine innere Umbildung der Kapelle notwendigerweise verbunden war, ruhig und folgerichtig herbeigeführt und dabei jede Erschütterung des künstlerischen Organismus der Kapelle vermieden zu haben, so daß diese niemals von ihrer Höhe herabgestiegen, sondern geradezu vorbildlich in ihrer Zusammensetzung und Leistungsfähigkeit geworden ist. Schuchs Sorge um den künstlerischen Nachwuchs der Königlichen Kapelle hat es bewirkt, daß jetzt neben den ständigen Kammermusikern und den Aspiranten auch noch zahlreiche außeretatmäßige Mitglieder vorhanden sind, für deren Wertschätzung am deutlichsten wohl der Umstand spricht, daß Schuchs eigener Sohn als Cellist zu ihnen gehört hat.

Seiner ganzen Natur nach ist Schuch in erster Linie Theaterkapellmeister. Die Bühne mit ihrem Glanz und Schein, mit ihren starken Effekten und prächtigen Farben ist sein eigenstes Feld. Mit einer italienischen Operngesellschaft kam er einst als junger Anfänger in die sächsische Hauptstadt und erregte durch seine temperamentvolle Direktionsweise sogleich Aufsehen, so daß die maßgebenden Faktoren ihn zu halten beschlossen. Noch heute „liegen“ ihm italienische Opern besonders gut, obwohl er sie, mit seinen höheren Zwecken emporgewachsen, längst abgegeben hat. Wenn er aber doch einmal ausnahmsweise noch Donizetti, Rossini oder Verdi dirigiert, so ist dies für den musikalischen Feinschmecker ein Genuß seltenster Art. Da ist er ganz Leben und Bewegung, hebt jede versteckte melodische und instrumentale Schönheit hervor und wird der prickelnden Rhythmik dieser Werke in hinreißendster

Weise gerecht, ganz zu schweigen davon, daß in dem prachtvollen „Herausholen“ der Steigerungen eine seiner glänzendsten Eigenschaften besteht. Eleganz und feinste Delikatesse vereinen sich mit Feuer und sicherem dramatischen Gefühl; sein feiner Klangsinn aber bewahrt ihn davor, das rechte Maß zu überschreiten und zu jenen gewissen brutalen Wirkungen zu gelangen, in denen sich italienische Kapellmeister nicht selten gefallen.

Aber, wie gesagt, diesem Gebiete ist Schuch seit Jahren entwachsen, denn ihm als dem Generalmusikdirektor sind naturgemäß die höchsten, ernstesten Aufgaben des Musikjahres vorbehalten. Wer je eine Gesamtaufführung von Wagners „Ring des Nibelungen“, „Tristan und Isolde“ oder der „Meistersinger“ unter ihm erlebt hat, der weiß, wie genau er nicht nur mit diesen gewaltigen Werken vertraut ist, sondern wie er für jedes von ihnen einen besonderen, aus seiner künstlerischen Eigenart herausfließenden Stil der Wiedergabe gefunden hat. Gerade als Wagnerinterpret hat sich Schuch in den 16 Jahren, in denen ich seine Tätigkeit verfolgen durfte, in erstaunlicher Weise entwickelt. Hatte man früher bisweilen den Eindruck, daß er mitunter seiner Neigung zur starken Unterstreichung gewisser Effekte, zum tempo rubato allzu freien Lauf lasse, so ist er jetzt ein Wagnerdirigent allerersten Ranges, weil sich bei ihm die abgeklärte Ruhe des vollständig über der Partitur stehenden Meisters mit dem heißen Empfinden des echten Künstlers verbindet. Daß Schuch trotz all dieser Vorzüge niemals in Bayreuth dirigiert hat, ist um so verwunderlicher, als gerade die Dresdener Hofoper seit dem Bestehen des Festspielhauses diesem alljährlich die besten Kräfte zur Verfügung stellt und von dieser Gepflogenheit auch unter Schuch nicht abgewichen ist. Und die Dresdener Gesangskräfte verdanken doch seiner Erziehung und Anleitung einen großen Teil ihres Erfolges. Therese Malten, Marie Wittich, Heinrich Gudehus, Ernst Wachter, Carl Perron, Alfred v. Bary u. a. — sie alle zogen oft genug von Dresden nach Bayreuth, nur Schuch war niemals unter ihnen.

Wenn die Dresdener Hofoper eine Kunststätte von unbestrittenem Weltruf ist, auf die an den großen Uraufführungstagen die Augen aller Musikfreunde sich richten, so verdankt sie dies zum größten Teil Ernst v. Schuch, der niemals einseitig Partei für eine Richtung ergriffen, sondern seinen Ehrgeiz stets darin gesucht hat, bedeutende Werke als Erster auf die Bühne zu bringen. Neue, unerhört schwierige Aufgaben reizen ihn, und in langer mühevoller Arbeit bewältigt er sie so, daß seine Interpretation mustergültig für alle andern Theater und Kapellmeister wird. Wir haben dies am deutlichsten bei den dramatischen Werken von Richard Strauß erlebt, die er, von „Feuersnot“ bis zum „Rosenkavalier“, in vorbildlicher Weise herausgebracht hat.

Doch auch als Konzertdirigent steht Schuch auf der Höhe der Zeit. Während man sich anderwärts daran hat gewöhnen müssen, den Opernkapellmeister vom Konzertdirigenten zu trennen, dürfen wir uns bei Schuch der glänzendsten Vereinigung beider Elemente erfreuen. Er offenbart hier eine Vielseitigkeit, deren Untergrund ein instinktives Empfinden für die Eigenheiten der verschiedenen Stilarten ist. Schuch ist sicherlich kein „gelehrter“ Musiker, der in die Werke der Tonsetzer mancherlei hineingeheimnist, ja vielleicht überragt ihn mancher Kollege an theoretischer Sicherheit. Aber er hat dafür die echten Kapellmeisterohren, Gefühl für Musik in den Fingerspitzen und jenes besondere Talent, sich in ein Werk rasch einzufühlen und nach einiger Zeit dermaßen einzuleben, daß es in ihm mitklingt und er es infolgedessen neu gestalten kann. Bach und Händel sind bei ihm wohlgeborgen, für die humorvolle Art Haydns hat er ein besonderes Organ, und Beethoven interpretiert er stets mit der Andacht des echten Musikers. Wenn er für Mozarts Orchester-

werke verhältnismäßig am schwersten den rechten Ton findet, so liegt dies wohl daran, daß seiner vom langjährigen Theaterdienst nicht unbeeinflusst gebliebenen Natur die „reine Torheit“ dieses selbst in seiner tiefsten Tiefe noch naiven Meisters mangelt. Um die Einführung der modernen Orchesterschöpfungen hat sich Schuch außerordentlich verdient gemacht. Lange bevor Richard Strauß in die allgemeine Mode kam, hat man in Dresden unter Schuch seine symphonischen Dichtungen schätzen gelernt; neben ihm ist es Max Reger und neuerdings Paul Scheinpflug, die sich seiner verständnisvollen Förderung zu erfreuen haben. Bruckner und Mahler, die sich der Eigenart Schuchs vielleicht nicht so leicht erschlossen, hat er dennoch nicht vernachlässigt, und geradezu herrlich war es zu beobachten, wie er immer mehr den Weg in die Brahms'schen Symphonieen fand, die ihm anfangs auch nicht recht zusagen wollten. Es ist ein schöner Beweis seiner künstlerischen Ehrlichkeit und Selbstüberwindung, daß er nicht müde wurde, an die goldenen Tore zu dieses Meisters Werken zu klopfen. Und endlich taten sie sich seiner Beharrlichkeit auf und wir sahen Schuch staunend als einen begeisterten und begeisternden Vermittler der Kunst des Meisters Johannes.

Zu dieser Fähigkeit, den Leistungen der schaffenden Künstler gerecht zu werden, mag nicht wenig der Umstand beigetragen haben, daß er der naheliegenden Versuchung, selbst als Komponist hervortreten, immer tapfer widerstanden und nur einige Gelegenheitsarbeiten geschrieben hat. Das gibt ihm eine Unbefangenheit, die den komponierenden Kapellmeistern naturgemäß nicht eigen sein kann.

Was die äußere Art seiner Direktionsweise anlangt, so besitzt er die seltene Kunst, zwar äußerst lebhaft zu dirigieren, aber dabei niemals durch jene weit ausgeholten, gekünstelten Bewegungen aufzufallen, mit denen so mancher wackere Meister des Taktstocks unfreiwillige Heiterkeit weckt. Schuch beschreibt nicht mit dem Stabe die melodische bzw. dynamische Linie in die Luft, sondern scheint eigentlich nur die Zeitmaße zu geben. Aber dabei lenkt er doch das ganze Orchester samt der Bühne durch seines Stabes Spitze und durch die ihm eigenen Bewegungen des Handgelenks und der Schultergelenke, welche letztere bei ihm eine ungewöhnliche Beweglichkeit besitzen und zum Ausdruck seines Willens dienen. Die linke Hand tritt sehr selten in Tätigkeit: nur wenn er dämpfen will, führt er sie mit un-nachahmlich schwebender Bewegung nach rechts bis zur Mitte des Pultes, und bei der Herausarbeitung großer Steigerungen nimmt sie an den heftigen, stoßartigen Bewegungen teil, um im Augenblick des Höhepunkts wieder zurückzusinken, denn diesen Moment markiert Schuch, sich halb vom Sessel erhebend, und den Kopf stolz aufwärts werfend, durch ein fast senkrechtes Emporschnellen des Stabes in der Rechten. Eine andere Eigentümlichkeit Schuchs ist es, daß er an den Herunterschlag beim guten Taktteil den Hinaufschlag so schnell anschließt, daß man sagen kann, er gibt den schweren Taktteil geradezu durch den Hinaufschlag. Dies macht Sängern und Musikern, die noch nicht unter ihm tätig waren, anfangs Schwierigkeiten, aber sie gewöhnen sich rasch daran, weil die Vorteile dieser Manier besonders bei der Oper bald deutlich hervortreten.

Alle Ehren, die je einem Künstler zuteil geworden sind, haben sich über sein Haupt ergossen — und auch Zeiten der Anfechtung, des Ärgers sind ihm nicht erspart geblieben. Daß mit ihm dienstlich bisweilen nicht gut Kirschen essen ist, mag schon richtig sein und deshalb hat er manchen Gegner und manchen Widerstand gefunden. Aber im ganzen ist sein Leben reich gesegnet gewesen, und so steht er heute im Vollbesitze seiner Kraft stolz und weithin sichtbar an dem Platze, an dem er, unter der verständnisvollen Unterstützung des Generalintendanten Grafen Seebach, der Dresdener Oper und Hofkapelle neue, unverwelkliche Lorbeeren erobert hat.

NOCH EIN WORT ZU DEN HELLERAUER SCHULFESTEN

VON DR. ERNST NEUFELDT IN DRESDEN

Es sei mir vergönnt zu dem, was Kollege Geißler unlängst an dieser Stelle (Heft 21) über die Schulfeste der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze geäußert hat, das Wort zu ergreifen. Es mag sich dabei herausstellen, daß, wenn wir vielleicht in manchem zu ähnlichen Resultaten gelangen, wir sie doch auf verschiedenen Wegen erreichen.

Als vor nun dritthalb Jahren Emile Jaques-Dalcroze mit seinen Genfer Schülerinnen zum erstenmal in Dresden erschien, damals schon sind mir über den Wert seiner mit so viel echtem Idealismus verflochtenen neuen Gedanken allerlei Zweifel aufgetaucht. In einer der vordersten Reihen saß während der Aufführung Schuch. Und eben nur andeutend und für sich versuchte er unauffällig, von seinem Platz aus, die vertrackten rhythmischen Kombinationen, die die jungen Mädchen da oben ausführten, nachzuahmen. Es gelang ihm nicht; lachend schüttelte er den Kopf. Nun ja, er hatte es nie versucht, nie gelernt in der Jugend. Mir aber drängte sich die Frage auf, ob hier nicht wieder einmal die Menschen sich mißverstünden, weil sie, wie Fritz Mauthner es ausdrückt „so dumm sind, sich der Sprache zu bedienen“. Ob das, was da oben auf dem Podium Rhythmus genannt wurde, nicht etwas ganz anderes sei, als was wir meinen, wenn wir Schuch oder die „Böhmen“ unvergleichliche Rhythmiker, Poeten des Rhythmus nennen. Und ich schrieb am nächsten Tag: „Komplizierte rhythmische Kombinationen lassen sich bei halbwegs guter Begabung erlernen. Was sich aber nicht aneignen läßt, ist das intensive Gefühl innerer Spannung, das den an sich einfachen Rhythmus (viel mehr als den komplizierten), bis zum Bersten anfüllt, ihm alles Starre nimmt, ihn lebendig, elastisch macht. Man hat es oder — hat es nicht . . .“

Was Emile Jaques-Dalcroze uns heute zeigt, sieht wesentlich anders aus als jene erste Vorführung vom Frühjahr 1910. Jene extensive Pflege des Rhythmus, wenn man so sagen darf, scheint ihm selbst nur als eine Vorstufe vorgeschwebt zu haben. Er ist weiter gegangen. Die Zweifel aber, die man gegen seine Methode haben konnte, sind mittlerweile nur gewachsen.

Was Jaques-Dalcroze heute zeigt, zerfällt in zwei völlig verschiedene Bestandteile. Zunächst zeigt er nach wie vor seine „Schule“, seine rhythmischen Exerzitien, die seine stets geschäftige Phantasie um eine Anzahl höchst reizvoller Nummern vermehrt hat. Und es stellt sich nun heraus, daß diese „Vorstufe“ und das, was sich ganz unmittelbar weiter ergibt, noch immer der eigenartigste und interessanteste Teil der gesamten Vorführungen sind. Wo sich Jaques-Dalcroze etwas weiter wagt, da klafft dann plötzlich eine Spalte, über die er mit kühnem Schwung sich hinwegsetzt. Ich mag ihm nicht folgen, weil ich sehe, daß jenseits ein ganz anderes Gebiet beginnt, das Jaques-Dalcroze nicht zu seinem Heil sich zu erobern sucht.

Zu dem wertvoll Neuen, das sich eng an die Ideen des Anfangs anschließt, möchte ich, im Gegensatz zu Geißler, die rhythmische Transskription kontrapunktisch strenger Gebilde, wie Bachischer Fugen etwa, rechnen. Wenn da wirklich einmal ein Mißgriff vorgekommen ist, so sagt das nicht viel gegen die Sache selbst. Es klingt ja höchst paradox: Bachische Fugen tanzen. (Man kann hier wirklich von Tanz sprechen.) Und ich habe liebe brave Musikerseelen förmlich in Wut ausbrechen sehen ob des bloßen blasphemischen Gedankens. Auch mir erschien die Sache zum

mindesten affektiert. Solange ich sie nicht gesehen hatte. Dann war ich bekehrt. Denn hier lernte ich einen ganz neuartigen musikalischen Genuß kennen. Ich sah Musik, faßte Musik mit dem Auge. Hier war nun wirklich endgültig und bis ins letzte jenes artistische Problem gelöst, von dem Jaques-Dalcroze ausgegangen war: die Übertragung des musikalischen Rhythmus ins körperlich Sichtbare. Und daß ihm dies gelungen, halte ich für das wertvollste Ergebnis all seiner Bemühungen.

Aber Jaques-Dalcroze genügt das nicht. Er will weiter. Er will nicht nur hörbare Bewegung in sichtbare umsetzen. Er will nun auch den „seelischen Gehalt“ der Musik in Körperbewegungen ausdrücken. Das heißt: die Bewegung an sich, rein sachlich genommen, ist ihm nicht gehaltvoll genug. (In Wirklichkeit enthält sie natürlich große seelische Werte.) Er will durch Gebärden die Affekte ausdrücken, die Musik im Hörer erregt. Der Ausführende, der bisher nur Werkzeug war, wird nun selbst zum empfindsamen Hörer, der seine Empfindung mimisch zu malen versucht. Solange er sich dabei der ihm geläufigen rhythmischen Hilfsmittel bedient, steht er auf sicherem Boden. Nun kommt aber der Moment, wo für diese neue Aufgabe die bloße rhythmische Transskription nicht mehr genügt. Oder wo sie geradezu zum Unsinn führen würde. Nicht jede beliebige Musik läßt sich restlos ins Optische übertragen. Und überdies ist ja jetzt die Aufgabe eine ganz andere geworden. So löst man sich denn nun ab vom streng Rhythmischen. Verläßt das Prinzip, das bisher richtunggebend als sichere Stütze gedient hatte. Und gerät ins Unbestimmte. Hier klappt die Gletscherspalte.

Hier beginnt die Pantomime, das Theater. Der einzelne ist sich selbst überlassen. Wenn er von Natur über anmutige Körperbewegungen, über körperliche Ausdrucksfähigkeit verfügt, so kann im einzelnen Reizvolles entstehen. Mit dem früheren Prinzip hat das dann wenig mehr zu tun. Da wir's nun aber nicht mit lauter geborenen Schauspielern zu tun haben, so beschränkt sich die große Mehrzahl der Schüler auf mehr oder weniger mechanische Nachahmung dessen, was die begabtesten ihnen vorgemacht haben. Das Ergebnis in der Mehrheit der Fälle ist Leere, Monotonie, Schablone. Es werden seelische Vorgänge vorgetäuscht, die gar nicht vorhanden sind. Oder die anders vorhanden sind, als sie zum Ausdruck kommen. Es wird gemimt. Ein auf die Dauer für den Zuschauer schwer erträglicher Zustand.

Jaques-Dalcroze wird nicht müde, schriftlich und mündlich uns immer wieder zu versichern, daß er kein Theater geben wolle. Er will es nicht. Aber er tut es eben doch. Und tut es halb. Er bringt große Pantomimen von drei Viertelstunden Dauer. Er bringt die Furienszene aus dem „Orpheus“. In den Pantomimen ist er sein eigener Dichter, Komponist, Dirigent und Regisseur. Über den Komponisten, der mancherlei Feines und Reizvolles geschaffen hat, und den Dirigenten mag ich nicht so streng urteilen wie Geißler. Man war schließlich nicht um hoher musikalischer Genüsse willen gekommen. Als Erfinder der pantomimischen Szenen und als Regisseur seines Theaters überschritt Jaques-Dalcroze seine Musikerkompetenzen. Daß ihm trotzdem dies und jenes gelang, sei ihm hoch angerechnet. In der ersten Aufführung gehörte die Szene „Wo ist das Glück?“ mit zum besten. Trotz ihres Solmisationsgesanges. Oder vielleicht gerade deswegen. Ich sehe nirgends die Berechtigung, für diese Dinge das allein seligmachende wagnerische Prinzip zu prästablieren. Der Chor hat in jener Szene unbestimmte Glücksehnsucht auszudrücken. Das geschah höchst treffend gerade durch diese gleichgültigen Silben, die, wohl absichtlich, undeutlich gesprochen wurden und dadurch eben den Eindruck der Wortlosigkeit, des Unbestimmten, rein Gefühlsmäßigen, Halbbewußten machten. Wer will es verwehren, auch ohne Worte zu singen? Debussy hat in seinen „Sirenen“ das Prinzip zu höchster Ausdruckskraft gebracht.

Aber neben diesem geglückten Versuch standen schwere Regiefehler. Endlose Längen („Narziß und Echo“), Unverständlichkeit der Vorgänge, schlimme Entgleisungen im Kostümlichen (die Darstellerin des Narziß war ganz unmöglich angezogen), in der Anordnung der Massen. Gerade der „Orpheus“, den Geißler für einen Höhepunkt hielt, mußte bedenklich stimmen. Hier hatte man schon Überregie getrieben. Man hatte die Insassen des Orkus in Furien und Schatten geteilt. Das heißt in zwei Parteien, die Bedrucker und die Geknechteten. Jene kämpften wider den bittenden Orpheus an, diese standen innerlich zu ihm, wurden aber von den Furien immer wieder zurückgewiesen. Man sieht, welch ein schwerer Fehler dieses hineininterpretierte „Programm“ sein muß. Wie ganz anders gewaltig muß die Szene wirken, wenn Orpheus als Einziger gegen die kompakte Masse der Verneiner ankämpft, sie schließlich besiegt. (Freilich wäre dieses Einfachere viel schwieriger gewesen.) Auch dieser innere Sieg, worauf der Hauptwert hätte gelegt werden müssen, als auf die unerhörte Tatsache, daß selbst die Furien durch Orpheus Unglück, seine ergreifende Klage gerührt werden, diese Peripetie kam zu plötzlich, zu unmotiviert. Und damit versagte das Ganze.

Noch eines kam bei diesem „Orpheus“ sehr schlimm zutage. Und darin muß ich Geißler vollkommen recht geben. Der Chor sang nicht nur mit ganz ungeschulten Stimmen und gelegentlich böseartig unrein, er sang auch — unrhythmisch. Ja, ja, unrhythmisch. Es wurde ihm sehr sauer, den einfachen Dreivierteltakt durchzuhalten, ohne auf den Dirigenten zu sehen. Und doch waren es lauter Leute, die gleichzeitig mit dem einen Arm drei, mit dem anderen vier und mit dem Kopf fünf Viertel taktieren können. Und dann wurde auch, ich kann's nicht anders nennen: unmusikalisch gesungen. Ich meine nach der Richtung hin, wie manchmal Dorfschulkinder singen.

Daß die dunklen Trikots die Menschen „ausgezogen statt nackt“ erscheinen lassen, kann ich nicht finden. Beim besten Willen finde ich auch nichts Anstößiges. Im Gegenteil erscheint es mir als ein höchst wünschenswertes Nebenresultat, daß hier alle Beteiligten sich in aller Gemütsruhe an ein bißchen öffentliche Nacktheit gewöhnen können. Auch der „Rummel“, all das Drum und Dran der „Festspiel“-Stimmung, die Sensationslust, der Snobismus, der sich breit zu machen wieder einmal die schönste Gelegenheit hatte, störte mich nicht sonderlich. Das ist wahrhaftig nicht sympathisch, aber es ist doch nur Außenseite und gehört nicht zur Sache. Zur Sache gehört, was Tessenow da oben auf der Hellerauer Höhe geschaffen hat, sein wundervoll ernster, frommer Tempel.

Alles in allem: Man kann viele, sehr viele Bedenken haben. Jaques-Dalcroze ist nicht der Mann, den solche Zweifel schrecken. Und das sollen sie auch nicht. Noch immer ist ja das alles im Werden. Und so weit sind wir noch nicht, daß wir klipp und klar sagen könnten: die Sache ist nutzlos. Dazu steckt doch ein zu guter Kern darin. Jaques-Dalcroze wird seinen Weg weiter gehen. Wir wollen ihm ehrlich sagen, was uns bedenklich scheint und warum. Aber wir wollen ihn darum doch ruhig weiter arbeiten lassen.

REVUE DER REVUEEN

Aus Tageszeitungen (Schluß)

FRANKFURTER ZEITUNG, 56. Jahrgang, No. 221 (11. August 1912). — „Bayreuth und seine Leute“. Von Paul Bekker. „Alle überragenden Erscheinungen züchten — absichtlich oder unabsichtlich — einen Anhang, der, ohne Blick und Verständnis für das wahrhaft Bedeutende und geschichtlich Große, seinen Heroen einen blinden Kultus weihet und, wie er auf der einen Seite durch schrankenlose Schwärmerei bis zur Selbstentäußerung sich vergißt, auf der anderen die Unduldsamkeit Andersgläubigen gegenüber auf die Spitze treibt. Brahms, Mahler und Strauß verfügen in unserer Zeit ebenso wie Bayreuth über solche Anhängergruppen. Was aber die Bayreuther von den anderen Kliquen unterscheidet, ist einmal die Straffheit und methodische Disziplin ihrer Organisation, die in Wagnervereinen eine über ganz Deutschland verbreitete, bis ins Ausland reichende feste Grundlage findet, dazu die Geschicklichkeit, mit der sie jedes Sonderinteresse von Bayreuth mit pathetischer Gebärde als nationale, ethische oder religiöse Forderung umzudeuten oder plausibel zu machen weiß. Gerade dieses Hinüberspielen rein künstlerischer Fragen auf Gebiete, mit denen sie sachlich nichts zu tun haben, bringt manche Beurteiler der ‚Parsifal‘-Angelegenheit in Verwirrung und raubt ihnen die Voraussetzungen für eine sachlich klare Anschauung.“ Die gegenwärtig im Mittelpunkt des Interesses stehende Forderung nach Isolierung des „Parsifal“, sagt Bekker, sei nicht nur aus Gründen allgemeiner Art unhaltbar. „Sie muß auch scheitern an der Unvereinbarkeit der dynastischen und der künstlerischen Erbfolge. Wie kann ein Privileg auf Kosten der Allgemeinheit einem Unternehmen zuerteilt werden, dessen Verwaltung und Weiterbildung lediglich einer Familie anheimgegeben und mit deren Schicksal für immer verknüpft ist? Wagner selbst bezweifelte noch kurz vor seinem Tode den Weiterbestand von Bayreuth. Die äußere Entwicklung der Dinge hat ihm unrecht gegeben. Ob aber diese Entwicklung das vorstellt, was er selbst sich dachte, können wir nicht wissen. Ein von ihm autorisiertes Bayreuth gibt es nicht. Und doch verlangt Bayreuth, auf Wagners Willen gestützt, den ‚Parsifal‘. Wer ist Bayreuth? Man muß unterscheiden: Bayreuth als Idee, Bayreuth als Realität. Zur Idee gehört der Ort mit seiner traulichen Abgeschlossenheit von störenden Weltgeräuschen, mit dem Zwang für den Besucher, die gesamte Energie der Aufnahmefähigkeit dem einen Werk zuzuwenden, dessen Aufführung das Ereignis des ganzen Tages ist, mit dem Zauber persönlichster Erinnerungen an das Tun und Walten großer Menschen, mit all den stimmungsschweren Reizen, die die Poesie der Vergangenheit in sich birgt. Der Bayreuther Zuschauer — er ist heute der Träger der Bayreuther Idee, wenn sich naturgemäß auch in seinen Kreisen Elemente bemerkbar machen, in denen der Wille zur Kunstempfängnis nicht jenen feiertäglichen Charakter zeigt, den er unter dem Einfluß des Ortes haben könnte. Immerhin schimmert hier noch ein Abglanz der Bayreuther Idee. Entspräche ihr eine ebenso außergewöhnliche Kunstleistung, so dürfte man von dem für menschliche Verhältnisse erreichbaren Höchstmaß ausübender und empfangender Künstlerschaft sprechen. Der Bayreuther Kunstleistung aber fehlt gerade dieser Stempel des Außergewöhnlichen. Sie ist Realität im alltäglichen Sinne — nicht weil sie Menschenwerk und als solches notwendig unvollkommen, sondern weil sie durchschnittliches Menschenwerk ist. Das, wodurch sie sich gelegentlich über den Durchschnitt erhebt, ist teils die Kraft einer großen Tradition, teils die suggestive Macht irgendeiner blendenden Einzelercheinung. Wo das episodische

Auftauchen einer einzelnen genialen Persönlichkeit nicht über die Leere hinwegtäuscht, wo die Tradition aus sich heraus nicht weiter trägt, prägt sich dieser Stempel der Durchschnittsleistung aus und gibt schließlich den Darbietungen das bestimmende Zeichen — für die wenigstens, die nicht unter dem Bann einer Autosuggestion stehen. Die Ursache dieser Erscheinung ist letzten Endes die Tatsache, daß hier ein künstlerisches Erbe durch bürgerlich familiäre Besitzfolge verwaltet wird. So ist das Bayreuth der Gegenwart in seiner Entwicklung auf einem toten Punkt angelangt, und all der äußerliche Glanz, den es entfaltet, der gewaltige Fremdenstrom, den es anzieht, der lärmende Erfolg, den es verzeichnen darf, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich hier eine Rückentwicklung vollzieht, die die genannten Zeichen eigentlich bestätigen . . .“

DIE POST (Berlin), 16. Februar 1912. — „Germanische Musik.“ Von Georg Girke. „Die Germanen waren die Schöpfer der polyphonen Musik, sei es Instrumentalmusik oder Gesang. Die Töne ihrer Hauptinstrumente, Harfe und Lure (Waldhorn), reihen sich zu Dreiklängen zusammen. Durtonleitern bilden die Grundlage der Klänge der bronzzeitlichen Luren. Alle deutschen Volkslieder werden bis in unsere Tage in Durtonarten gesungen, und die Töne folgen einander in der Harmonie des Dreiklanges. Die Germanen sind heute und waren stets das musikalischste Volk der Welt.“

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen), 8. März 1912. — „Etwas vom klassischen Symphonieorchester.“ Von Karl Grunsky. Mitteilungen über die Vor- und Entstehungsgeschichte des Haydnschen Orchesters. „Von Bachs obligatem Stil ist man zuerst in Frankreich abgekommen. Rameau, der Opernkomponist, hat die Instrumentenstimme zuerst kommen und gehen lassen, nach Belieben: von Rameau ist die Kunst der Instrumentierung offenbar an die Mannheimer übergegangen, und durch ihr Vorgehen haben sich die entsprechenden Absichten Haydns und Mozarts gekräftigt. Diese beiden Meister stehen noch heute groß und unerreicht da in der Kunst, die Klangmittel ihrer Zeit aufs zweckmäßigste und schönste zu verwerten. Indem wir die Fortschritte von Beethoven, Berlioz, Wagner, Liszt, Bruckner anerkennen — die Bläser treten immer satter und selbständiger hervor —, haben wir doch nicht den mindesten Grund, auf die Symphonie vor Beethoven mit Achselzucken herabzusehen. Man sehe einmal in der neuen Gesamtausgabe Haydns (Breitkopf & Härtel) die 35. Symphonie an, wie fein erwogen und durchdacht alle Mittel sind!“

DER TAG (Berlin), 27. Januar und 1. August 1912. — (27. I.). „Der Musikunterricht als Kulturfaktor.“ Von Gustav Ernest. Verfasser plädiert für eine grundsätzlich andere Handhabung des Musikstudiums und des Musikunterrichts, als sie heute meist gang und gäbe ist. Das Musikstudium müsse vor allem aus der Sphäre des Mechanisch-Schulmäßigen in die des Geistig-Künstlerischen erhoben werden. „Der von ernsthaften und ehrlichen künstlerischen und erzieherischen Grundsätzen ausgehende Lehrer . . . weiß sehr wohl, wie er es anzustellen hat, um neben dem Technischen, dessen Bedeutung als Grundlage jeder künstlerischen Betätigung niemals unterschätzt werden darf, auch das höhere Ziel nicht aus dem Auge zu verlieren, zu dessen Erreichung jenes immer nur ein Hilfsmittel sein soll; in seiner Hand liegt es, den Musikunterricht zu einem Kulturfaktor ersten Ranges zu gestalten.“ — (1. VIII.) „Persönliche Erinnerungen an Felix Mottl.“ Von Generalintendant a. D. v. Vignau. „Eine eminent musikalische Begabung und hohe Intelligenz vereinigten sich bei Mottl mit einer bei seiner Erziehung begründeten Durchbildung des Geistes, so daß schon in verhältnismäßig jungen Jahren ein erstaunlich geläuterter Geschmack und abgeklärte Anschauungen sich herausbildeten.

Neben diesen hohen Eigenschaften durchdrangen Lebensfreude und Warmherzigkeit die Persönlichkeit dieses gottbegnadeten, sonnigen Künstlers, dessen früher Tod für die Kunst einen großen Verlust bedeutet. Er hatte aus dem tiefen Studium und der rückhaltlosen Verehrung der großen Meister die tief gewurzelte, einzig richtige Überzeugung gewonnen, daß die Musik wie die Kunst im allgemeinen sich nur auf absolut gesunder Grundlage kraftvoll weiter entwickeln können, und daß die hehre Kunst, der er mit Begeisterung sein Leben weihte, die Aufgabe habe, die Menschheit zu erheben und zu beglücken.“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), 6. Januar, 17. März, 23. Juni, 27. Juni 1912. — (6. I.)

„Musikschätze des Prager Konservatoriums.“ Von Ernst Rychnovsky. „Jetzt, da man weiß, welche Schätze das Prager Konservatorium birgt, wird ohne Zweifel die musikgeschichtliche Forschung sich eingehender mit manchen der vorhandenen Stücke zu beschäftigen haben. Mancher Name, von dem man bisher nichts weiß, als eben den Namen wegen seines Auftauchens im Archiv des Prager Konservatoriums, wird nun Gegenstand quellengeschichtlicher Untersuchungen werden, zumal die sonst recht verlässlichen geschichtlichen und bibliographischen Werke von Riemann, Eitner und Fétis zum Teil ganz im Stiche lassen, zum Teil in ihrer Unvollständigkeit hier eine wünschenswerte Ergänzung finden.“ — (17. III.) „Die Frau als Dirigentin.“ Von Lise Müller. „Daß uns der weibliche Typ des Berufsdirigenten gänzlich fehlt, mag zum Teil in besonders ungünstigen Verhältnissen begründet liegen . . . Wie die Herrennatur des Lehrers sich bei uns gegen den weiblichen Schuldirektor sträubt, so weigern sich die meisten Musiker, unter der Leitung einer Frau zu spielen, selbst dann, wenn diese Frau, vermöge der künstlerisch-suggestiven Eigenschaften des Genies Autorität zu gewinnen imstande wäre, eine Autorität, der die Männer sich bei ihren Geschlechtsgenossen leicht unterwerfen, wenn an Stelle des Genies nur Energie in Verbindung mit einer gewissen, gutbürgerlichen Tüchtigkeit und Fachkenntnis tritt . . . Die Zukunft kann uns erst lehren, ob es Frauen geben wird, die alle für eine Berufsdirigentin großen Stils unerläßlichen Qualitäten besitzen, und ob die Musiker sich mit der Idee vertraut machen werden, daß nicht das Geschlecht, sondern die Fähigkeit entscheidet.“ — (23. VI.) „Ein ungedruckter Brief Richard Wagners.“ Von Richard Sternfeld. Mitteilung eines ergreifenden Briefes, den Wagner aus Paris am Ende des Tristan-Jahres 1859 (22. Dezember) an Franz Brendel, den Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik“, richtete. „ . . . Endlich ein neues Werk fertig, die Partitur gestochen, und nun als unausführbar verschrien; ich, der einzige, der dieses Werk beleben, alle törichten Behauptungen ignoranter Musiker widerlegen und somit Deutschland ein ernstes und bedeutendes Geschenk zuführen könnte, nach Erschöpfung aller Möglichkeiten, meine freie Rückkehr nach Deutschland zu erhalten, jetzt auf das bestimmteste für immer aus Deutschland verbannt, in die Wahl versetzt, mein Werk ohne Verständnis irgendwo zur Aufführung gebracht zu sehen (wozu ich nie meine Zustimmung geben werde) oder Zeit meines Lebens es unaufgeführt zu lassen und somit auch aller Einnahmen daraus zur Erhaltung meines Lebens verlustig zu sein. Das ist meine Lage. Denkt einer meiner Freunde daran, sie sich zu vergegenwärtigen, geschweige denn ihr Abhilfe zu bringen? Nein! Im Gegenteil, man vermeidet ängstlicher wie je, ein Wort über die Schmach zu sagen, daß ich immer noch vom heimischen Boden zurückgehalten werde; anstatt Petitionen zu verfassen, um allgemein auf das Schändliche meiner Situation aufmerksam zu machen, hütet man sich ängstlich, diesen ‚bedenklichen‘ Gegenstand nur zu berühren, und erwartet vermutlich, daß ich nun endlich stürbe, um der Sache ein recht rührendes Ende

zu machen . . . Lassen Sie hören, wie Sie meine Expektionen aufnehmen, und sollten Sie es wirklich über sich bringen, meine Angelegenheiten einigermaßen zur Öffentlichkeit geben zu wollen, so — soll mich's freuen. Hauptsächlich könnte es mir daran gelegen sein, daß mein Auftreten in Paris nicht als Akt eines trivialen Ehrgeizes, sondern vielmehr als reiner Verzweiflung angesehen werde . . .“ — (27. VI.) „Wege zur alten Musik.“ Von Hugo Leichtentritt. Verfasser beschäftigt sich mit der Frage: Wie kommt der Musiker und der musikalisch gebildete Dilettant an die alte Kunst heran, und was nützt ihm diese Bekanntschaft? „Bei uns ist leider noch keine rechte Brücke gezimmert zwischen dem Musikforscher und dem ausübenden Künstler. Die Musiker sind zu unwissend in der Geschichte ihrer Kunst, verstehen nicht genügend, was Tradition und Stil ihnen bedeuten könnten, die zünftigen Musikgelehrten haben zu wenig Fühlung mit der Kunst. Bei diesem gespannten Verhältnis leiden beide Teile; die Renaissancebewegung, die bei uns jetzt so kräftig einsetzt, wird ihren vollen Nutzen nicht stiften, wenn eine Verständigung nicht erreicht wird. Der edelste Zweck dieser Bewegung ist, einen köstlichen Besitz zu sichern und zu wahren. Die alte Musik interessiert den Künstler nicht, weil sie alt und verschollen ist, sondern weil sie eine Menge sonst unersetzlicher Kunstwerke enthält, weil sie Kunstwerke gestaltete aus Empfindungen heraus, wie sie in solcher Reinheit und Stärke die menschliche Seele bisher nur einmal zu einer bestimmten Zeit durchzitterten. Solche Kunst noch einmal zu gestalten ist unmöglich, sie ist schlechterdings unersetzlich. Sind wir so reich, daß wir uns leisten könnten, solchen Besitz verdorren zu lassen?“

DER ZEITGEIST (Berlin), No. 20 (13. Mai 1912). — „Zur Textfrage von Mozarts ‚Don Juan‘.“ Von Arthur Schurig. Zum Preisausschreiben des Deutschen Bühnenvereins. „Wir brauchen keinen gut und treu übersetzten Daponte, wohl aber endlich einen würdigen Text zu Mozart. Das ist ein ganz spezieller Fall der Übersetzungskunst! An gewissen Stellen muß der Urtext, hier durch einen logischen Denker, dort durch einen feinsinnigen Dichter, geändert werden. Welche Stellen das sind, das besagt die umfangreiche Literatur über die Oper. Unter manchem törichten Vorschlag finden sich da sehr kluge und wertvolle Bemerkungen, die zu benutzen kein Plagiat, sondern Pflicht ist. Was wäre sonst der Zweck der an sich so unproduktiven Kritik! Wo es jetzt endlich gilt, einen brauchbaren Text zu schaffen, muß nunmehr eine Arbeit entstehen, die nicht zum zweiten Male eine schier endlose, gräßlich zu lesende Literatur erzeugt. Es sei genug, daß man sich bereits einmal die mehr oder minder erleuchtenden Köpfe zerbrochen hat, wie die oder jene dramatische oder dramaturgische Unklarheit, Unwahrscheinlichkeit oder Doppeldeutigkeit des bisher üblichen Textes zu erklären oder zu beseitigen sei. Wir brauchen keine gelehrte Übersetzung, die sich auf ein paar hundert grundgescheite Anmerkungen nebst neuen Vorschlägen und spitzfindigen Deuteleien gründet — das wäre wieder nichts Ganzes! Wir brauchen eine Textdichtung, die an sich klar, eindeutig, einfach und kerngesund ist. Die Charaktere der einzelnen Gestalten der Oper, die Motive der einzelnen Handlungen, der logische Zusammenhang des Ganzen, die Schwächen des Textes usw., alles das liegt, durch eine bedeutsame Literatur zur Genüge beleuchtet, sonnenklar vor uns. Nun komme ein Übersetzer und verleihe den Worten zu den Mozartschen Klängen und Gesängen eine Fassung, die nichts am klaren Wesen jener Gestalten verdunkelt, die dem Zuschauer kein Grübeln verursacht, warum sich die Gestalten dort vor ihm ver-einen. Wir wollen uns dann gern nicht darum kümmern, daß kein ganz echter Daponte mehr vor uns steht!“

Zum Tod von Jules Massenet

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 39. Jahrgang, No. 34/35 (23. August 1912).

— „Jules Massenet †.“ Von Paul Schwers. „Man täte . . . Massenet unrecht, wollte man in ihm nicht mehr als den erfolgreichen Opernfabrikanten sehen. Er ist feiner und blutvoller als Thomas und erheblich vielseitiger und kunstvoller als Gounod. Er hat es auch mit Glück verstanden, sich von der alten Opernform loszumachen, und er suchte den Weg zum Musikdrama. Die äußere Form hierfür fand er wohl in mehreren seiner späteren Werke, aber zum wirklichen Dramatiker hat er es nie gebracht. Dazu war sein künstlerisches Temperament zu lau, sein Empfinden zu oberflächlich und seine schöpferische Energie zu gering . . . Wesentlich andere Töne schlägt er in seinen lyrischen Dramen an, im ‚Werther‘ und in der früher geschriebenen ‚Manon‘. In diesen Partituren hat er wohl das Beste niedergelegt, was er als Tondichter zu sagen hatte. Sie weisen beide in der melodischen und formalen Gestaltung vornehme Konturen auf und lassen in ihrer üppig quellenden, freilich auch allzu redseligen und süßlichen Lyrik die Natur ihres Schöpfers am deutlichsten erkennen.“

DIE HILFE (Berlin), 18. Jahrgang, No. 34 (22. August 1912). — „Jules Massenet †.“ Von Paul Zschorlich. „So wenig man . . . von einem Franzosen verlangen darf, daß er auf Lortzing reagiert, so wenig wird man den Durchschnittsdeutschen für Massenet gewinnen können. Dem Rasseninstinkt ist nicht mit Überredung beizukommen. Und jeder Versuch, den Repräsentanten der französischen Nationaloper der Liebe Deutschlands zu empfehlen, muß als aussichtslos gelten. Über das Stadium einer freundlichen Hochachtung kann es bei so starken Wesensunterschieden nicht kommen. Nicht in Massenet liegt der Grund dafür, daß er, der in Frankreich bodenständig ist, in Deutschland keine Popularität finden konnte, sondern in uns selber. Unsere Art ist unpariserisch.“

LE MÉNESTREL (Paris), 78. Jahrgang, No. 33 (17. August 1912). — „J. Massenet.“ Von Arthur Pougin. „... la France a perdu en Massenet un grand artiste, un artiste de talent et d'ordre supérieurs, qui avait ses défauts peut-être — qui n'a point les siens? — mais qui était de race bien française, un artiste au génie clair, limpide, accessible à tous, et qui a porté vaillamment le nom de son pays aux quatre coins du monde, en le faisant acclamer avec frénésie par tous les publics. Lequel de vous, compositeurs ou critiques farouches, en pourrait faire autant?“

NEUE FREIE PRESSE (Wien), 14. und 17. August 1912. — (14. VIII.) „Massenet.“ Von Paul Zifferer „... der Ruhm Massenet's bleibt . . . in der Lyrik begründet, im Lied. Alle seine Opern sind im Grunde genommen Romanzen; man hat sie süßlich genannt und sie verlästert. Aber am Ende ist alle Galanterie, deren musikalischer Vertreter Massenet war und die so tief im französischen Wesen verankert liegt, mit demselben Recht süßlich zu nennen, auch sie will nicht mehr ganz in unsere Zeit taugen. Und am Ende tut das Leben nichts anderes, als was Massenet tat, es führt zärtliche Paare unter wechselndem Namen an uns vorüber, von dem einen süßen Geigenton begleitet: der Liebe.“ — (17. VIII.) „Jules Massenet.“ Von Julius Korngold. „Massenet hat eine ganze Generation französischer Musiker beeinflußt. Noch aus Charpentier wollte man den Massenet Montmartrois neben dem Wagner vom Heiligen Berge herausdestillieren. Überall Sous-Massenet's, wie seinerzeit ein Biograph ausrufen konnte. Auch auf die Jungitaliener wirkte der ‚Manon‘-Komponist; sie danken ihm unter anderem einigen mildernden Esprit. Im heutigen Frankreich haben sich freilich die Dinge wesentlich geändert. Man hat andere Ideale, spielt sie auch streitbar aus. Nichtsdestoweniger

ist Massenet vielleicht noch immer der meist aufgeführte Komponist seines Landes und ein viel gespielter außerhalb seiner Heimat. „Manon“ und „Werther“ werden auch nicht so bald von der Bühne zu verdrängen sein. Massenet ist eben als der Musiker der Frauen stark geworden, die „für die Liebe leben oder durch die Liebe sterben“. Wie bezeichnend hat er gleich mit einer „Eva“ begonnen! Und die Opernmusik wird immer einen Massenet brauchen — jetzt heißt er bereits Puccini. Gewiß, die Zeit kommt, die dieser verliebten, allzu optimistisch an den Reizen des Daseins hängenden Musik Des Grieux' „Flieh“, flieh“, holdes Bild!“ zuruft. Aber Jules Massenet wird seine Stellung in der Geschichte der Opernmusik behalten. Kein überragender, aus ihr nicht wegzudenkender Komponist, aber einer, der wieder so recht aus der französischen Musikpsyche heraus gesungen hat.“

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, 79. Jahrgang, Heft 34/35 (22. August 1912). — „Jules Massenet †.“ Von Hermann Güttler. „Die deutschen Beurteiler seiner Kunst werfen ihm sehr zu Unrecht oft Bequemlichkeit seiner Melodieführung und Effekthascherei vor. Er hat eben das Geschick besessen, mit kluger Hand alle Elemente des französischen Opernerfolges der modernen Dramatik zuzuordnen und stets in interessanter Form dem Gaumen der Pariser vorzusetzen. Sie nennen ihn den Sänger der Liebe — mit Recht; denn er hat die Liebesmelodie, in der sich schon Gounods Theatererfolg gewiegt, zur Alleinherrschaft erhoben. Durch sie lebt seine Kunst, sie umfließt seine mannigfachen Theatergestalten, deren Kostüme, unbeschadet der verschiedenen Zeiten und Völker, denen sie angehören, echt Pariser Schnitt zeigen.“

NEUES WIENER TAGBLATT, 14. August 1912. — „Jules Massenet.“ Von Hans Liebstoekl. „Massenets Musik hat ihren sicheren Platz in der Geschichte der theatralischen Musik und durchaus keinen schlechten, und durchaus keinen irgendwie verächtlichen . . . Massenet gibt der Musik keine ‚Richtung‘, er weist ihr keine Wege, er springt nicht mit einem Satze aus der Überlieferung. Er machte einfach die Musik, die in ihm war, und das ist gewiß das Schönste, was man einem Musiker nachsagen kann. Er schrieb ein ausgezeichnetes Französisch in der Musik, und alle Welt hat seine Sprache verstanden. Er sagte galante und süße Sachen, und alle, die galante und süße Sachen lieben, horchten auf.“

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 70. Jahrgang, No. 34 (21. August 1912). — „Jules Massenet †.“ Von August Spanuth. „Wenn man bei uns einen Massenet einfach mit der Bemerkung abtun zu können glaubt, daß er gar zu süßlich sei, so gesteht man damit eigentlich nur das Unvermögen ein, sich in französische Eigenart zu versetzen. Zunächst sollte man nicht vergessen, daß die Phantasie allemal etwas zu ergänzen hat, wenn französische Opern in deutscher Sprache gesungen werden — und umgekehrt! —, daß also die gefürchtete ‚Süßigkeit‘ schon der Sprache wegen nicht die Süßigkeit des Originals ist, daß sie einen, gewiß nicht vorteilhaften Beigeschmack bekommt. Man muß ganz besonders guten Willen mitbringen und durch erhöhte geistige Aufmerksamkeit den Stil des Ganzen trotz der klanglichen und sonstigen Defekte zu erfassen suchen. Ist solche Disposition vorhanden, dann wird man trotz der ‚Süßigkeit‘ feinsinnige Nüancen im Gefühlsausdruck wahrnehmen, die vielleicht dem ‚deutschen Gemüt‘ als bloß geistreich, unerwünscht erscheinen, die aber dennoch dem französischen Kunstwerk einen ganz eignen, unnachahmlichen Reiz geben. Und selbst wo Massenet einmal recht oberflächlich wird, wo er lediglich seine — allerdings fabelhafte — Routine walten läßt, kann man doch fast immer etwas von durchdringender künstlerischer Kultur spüren.“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

373. **Leopold von Schroeder:** Die Wurzeln der Sage vom heiligen Gral. Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Verlag: Alfred Hölder, Wien. (Mk. 2.—).

Es wird Sache der Fachgelehrten sein, das Seziermesser der Kritik an diese Schrift zu legen; für uns genügt es, die Resultate dieser gelehrten Untersuchung festzustellen und die Art und Weise, wie der Verfasser zu diesen Resultaten gelangt. Die Gralsage gehört ohne Zweifel zu den erhabensten Sagenstoffen des Mittelalters; Wagners Verdienst ist es, durch zwei seiner Werke der Gegenwart diesen Stoff wieder zugeführt zu haben. Merkwürdigerweise ist es aber der Wissenschaft trotz vieler und eingehender Untersuchungen nicht gelungen, bis zu den letzten Quellen der Sage vorzudringen. Sie stand auf dem Standpunkt, daß die Gralsage lediglich in der christlichen Legende von der Abendmahlsschüssel wurzele. Der Hauptvertreter dieser Ansicht war Birch-Hirschfeld; Dr. Gottfried Baist ging noch weiter und sprach den Wurzeln der Gralsage religiös-mythischen Charakter und wunderbare Eigenschaften überhaupt ab. Der Verfasser aber will nachweisen, daß sich mit der christlichen Legende ein Strom altarischer Mythen, Sagen und Märchen vereinigt hat. Zu diesem Zweck geht er auf die ältesten mythengeschichtlichen Denkmäler der Arier, auf den Rigveda und die gesamte vedische Literatur zurück.

Er stellt zunächst fest, daß in der vedischen Zeit Sonne und Mond als himmlische Gefäße gedacht wurden, deren Inhalt von den Göttern oder den Toten genossen wird. Götter und Dämonen kämpfen um den Besitz dieser Gefäße und die Menschen freuen sich des Siegs, der auch ihnen in Gestalt von Himmelslicht oder Regen zuteil wird. Direkt aber dürfen die Menschen nicht aus diesen Gefäßen trinken, denn sie sind „unnahbar ihren Schritten“ in einem fernen Lande. Erst wenn der Mensch gestorben ist, kann er der Segnungen des Soma, des göttlichen Rauschtranks, teilhaftig werden. Deshalb bringen die Menschen sich durch Handlungen und Geräte des Kultus jene himmlischen Gefäße und ihren Inhalt nahe. So wird bei den Opferfestlichkeiten ein Topf mit Brei verwendet, der die Sonne bedeuten soll: den garen, gelben Brei erbeutete Indra; wer ihn genießt bzw. opfert, sichert sich ein zukünftiges seliges Leben mit allen Genüssen. Dieser wunderbare, Speise spendende Kessel des indischen Sonnengottes erinnert an manche Sagen der europäischen Arier, besonders an die Sagen von den Wundermühlen, die alle möglichen guten Gaben spenden. Die älteste Mühle ist ja schließlich nichts anderes als ein primitiver Mörser, also auch ein Gefäß, ein Kessel, in dem das Getreide zerstampft wird. Diese Wundermühlen hören aber in der Sage nur auf ein bestimmtes Wort wieder auf zu mahlen. Das wissen wir alle aus Grimms lieblichem Märchen vom süßen Brei. In deutschen Volksliedern erscheint gelegentlich die Sonne auch als Mühle, die am Morgen Gold und Silber auf dem Berge mahlt. Die Urvorstellung

ist jedenfalls die, daß die Sonne (wie auch der Mond) ein himmlisches Gefäß ist, dessen Inhalt wunderbare Gaben spendet. Eine solche Vorstellung, so meint der Verfasser — und, wie mich dünkt nicht ohne Berechtigung — könnte ganz wohl die mythische Grundlage der Gralsidee bilden. Diese Idee findet sich bei den verschiedensten Volksstämmen: die Letten sehen in der Sonne eine goldene Kanne; in Tirol erscheint sie als eine silberne Kanne, aus der flüssiges Gold quillt; in einem deutschen Regenglied wird sie als Regen spendende Schale bezeichnet; die Griechen dachten sie sich bisweilen als einen Becher, ebenso die Germanen, die Skandinavier der Edda. Der Verfasser gibt der Odhin-Sage hier folgende Deutung. Odhin hat nur ein Auge — die Sonne. Das andere Auge verpfändete er Mimir, dem Wassergott; dieses verpfändete Auge ist nichts anderes als das Spiegelbild der Sonne im Wasser. Diese Bedeutung ist, trotz aller Poesie, so einfach und naheliegend, daß sie von Ernst Siecke in seinen „Mythologischen Briefen“ lächerlich gemacht wurde, obwohl sie Geister wie Uhland, Müllenhoff und Wilhelm Müller ebenfalls gegeben haben. Ich kann mich nicht dabei aufhalten, bemerke aber, daß die Sieckesche Begründung auf mich den denkbar nüchternsten, prosaischesten und unwahrscheinlichsten Eindruck macht, während v. Schroeder nicht immer die Logik, sondern die Poesie walten läßt — und das ist wohl der richtige Standpunkt!

Nun, der langen Ausführungen kurzer Sinn ist der, daß die Speise gebende Kraft des Grals einen Zusammenhang mit allerhand ähnlichen Zaubergefäßen der keltischen Sage, mit dem Tischleindeckdich des deutschen Märchens usw. vermuten läßt. Dieser Zusammenhang ist von früheren Forschern auch angenommen worden. Birch-Hirschfeld dagegen betont, daß der Gral bei Robert de Boron nur ein Gefäß der Gnade sei, das einen rein geistigen Genuß spende. Bei Wolfram gewährt aber der Gral Speise und Trank, Jugend, Gesundheit und Kraft. Dieser Zug geht offenbar auf ältere Quellen zurück; eine ganze Reihe französischer Gralsdichtungen kennen die Speise gebende Kraft des Grals in mehr oder weniger naiver Form, und es ist zum mindesten nicht unwahrscheinlich, daß dieser Zug durch irgendwelche europäische Sagen und Märchen in die christliche Legende hineingekommen ist.

Es kommen noch andere Züge hinzu. Den wichtigsten Mittelpunkt des altindischen Rituals bildet ein mystischer Kultus des Mondes, des himmlischen Rauschtranks: Soma. Der wirkliche Genuß des Soma aber ist den Menschen verwehrt und bleibt ein Vorrecht der Götter. Der himmlische Soma wird sogar durch Decken verhüllt und von elbischen Wächtern, den Gandharven behütet.¹⁾ Diese Idee stimmt wieder mit den betreffenden Zügen der Gralsagen merkwürdig überein. Die Gandharven und Brihatsänger aber waren Regengliedsänger.¹⁾ Das führt

¹⁾ Ein Urteil darüber, ob die Übersetzungen, die v. Schroeder hier von den Sanskrittexten gibt, richtig sind, muß ich natürlich den Indophilologen von Fach überlassen.

nun den Verfasser darauf, daß das Somaopfer einen Regenzauber bildete.

In altnordischen Sagenkreisen ist die Rede von Getränken, die sich selber in Hymirs Kessel darboten, und zwar bei feierlichen Festmahlen. Auch diese Züge mögen auf Sonne oder Mond als freischwebend sich darbietende Himmelslichter zurückgehen; wenigstens ist auch mir mit dem Verfasser diese Auslegung einleuchtender, als die anderer Forscher, die in Hymirs Kessel das Meer (Umland, Gering) oder das Himmelsgewölbe (Schirmeisen) erblicken. Auch bei den Germanen spielen Mond und Sonne eine wichtige Rolle in den Götterfesten; ja, nach Annahme des Verfassers ist das Frühlingsfest der Germanen nichts anderes als das Somafest der Inder. „So wie in Indien Sonne und Göttertrank geraubt und von Indra wieder gewonnen werden, so raubt auch Loki das Brisingamen (d. i. „die schöne Meerniere“, die Sonne), muß es aber wieder herausgeben; und Thórr holt von Hymir nach tüchtigem Kampf den Bierkessel für das Götterfest wieder herbei, wie Indra die Somakufe . . . Sonnenfeuer und Göttertrank, Sonnenschein und Regen sind damit der Welt, sind Göttern und Menschen wiedergewonnen.“ Diese Bestandteile erinnern ebenfalls an keltische Gralssagen, in denen sagenhafte Helden wunderbare Zaubergefäße nach allerhand Abenteuern gewinnen. Es liegt nahe, hier eine Verschmelzung christlicher Legenden mit uralten heidnischen Mythen anzunehmen. Die verschiedenen Zaubergefäße und -kessel der keltischen Sagenkreise sind nur Varianten derselben Grundvorstellung: des wunderbaren himmlischen Gefäßes.

Es kommen noch andere Punkte hinzu. Das Somaopfer war ein Regenzauber, bei dem auch Trommeln und Pauken (als Nachahmung des Donners) gerührt werden. Auch bei den Frühlings- und Sommerfesten der europäischen Arier spielen Regen und Gewitter eine Rolle. Die Edda aber bietet noch eine andere Parallele: den Donnerkeil, das Gewitterinstrument. In einem estnischen Märchen tritt an dessen Stelle ein musikalisches Instrument. Nun, auch bei den alten Indern erscheint der Donnerkeil des Indra im Ritual als Stab des Dikshita, des Geweihten. Er erinnert an die diamantene Lanze des Peramik-Märchens; er verwandelt sich im deutschen Märchen vom Tischleindeckdich (das unerschöpfliche, Nahrung spendende Wundergefäß!) in den Knüppel-aus-dem-Sack. Diese Umwandlungen, Verflachungen oder (Sit venia verbo) diese Vervollständigungen haben gar nichts Wunderbares an sich. Der Verfasser hätte als naheliegende Parallele die Siegfriedsage heranziehen können: aus Siegfried wird der Märchenprinz, aus der hinter Flammengluten schlummernden Brünhilde wird Dornröschen hinter der Rosenhecke! Wenn in den Gralssagen das heilige Gefäß und die Lanze erscheinen, so haben wir „die größten Wunderdinge eines uralten Kultus, die Symbole der höchsten Himmelswunder — Sonne, Mond und Donnerwaffe — nebeneinander“.

Die Deutung, die der Verfasser einem bisher unaufgeklärten Zuge der Gralssage, daß der Herr der Gralsburg ein Fischer sei, gibt, indem er auf die Fischerei der Apostel und das christliche Fischersymbol hinweist, scheint mir erzwungen und gesucht. Dafür ist aber die Idee der Dürre

um die Gralsburg, der Öde und Wüste, die durch die erlösende Tat des Gralsuchers beseitigt wird, nach meiner Ansicht sehr wohl mit der Regenzauberidee in Verbindung zu bringen, ja, sie wird sogar, wie v. Schroeder meint, erst durch den Zusammenhang mit Mythos und Kultus der arischen Urzeit verständlich. Der Parallelismus der Sagen ist klar und einfach. Die indische Sage erzählt, daß Indra das Somagefäß nach heldenhaften Kämpfen erbeutet und hierauf die Wasser schwellen, die Flüsse wieder strömen läßt; der germanische Mythos berichtet von Thórr, der seinen Hammer wiedererbeutet und damit Gewitter erregt; die Gralsagen lassen nach Gewinnung des Gralsgefäßes die Dürre und Trockenheit schwinden — die Beweiskette ist geschlossen!

Nun sind noch zwei Punkte zu erörtern: der „reine Tor“ und die Frage. Die „Tumbheit“ des Knaben Parzival ist bei Wagner ethisch gesteigert zu jener Reinheit und Keuschheit, die alle Gralshelden auszeichnet. Eine Parallele findet sich auch hier im Rigveda in dem reinen, keuschen, weltabgeschiedenen lebenden Jüngling Rishyacrīṅga, der dem dürrer Lande den ersehnten Regen verschafft, indem er sich mit der schönen Königstochter liebend vereint. Der Generationsakt bewirkt hier, was in anderen Fassungen der Somatrunk, das Donnerinstrument, die Auffindung der Gralsburg oder die zauberische Frage erreicht. Der Grundgedanke ist der, daß die Übung der Keuschheit mit ungewöhnlicher Kraft ausrüstet.

Es bleibt nun noch die Frage. Im altarischen Kultus mögen Rätselfragen nach den Geheimnissen der Welt usw. eine große Rolle gespielt haben. Auch in der Edda kommen solche Fragegespräche vor. Solchen Fragen lassen sich die Fragen der Gralssagen (Warum blutet die Lanze? Was ist's mit dem Gral? usw.) wohl vergleichen.

Die Gralsburg erscheint bisweilen als ein Land der seligen Abgeschiedenen. Aus der christlichen Legende läßt sich dieser Zug nach des Verfassers Ansicht (die ich übrigens nicht ganz teilen) nicht herleiten. Wohl aber aus der indischen Auffassung, in der ja das Reich des himmlischen Soma das Reich der seligen Abgeschiedenen ist. Von den Gandharven als den Wächtern und Hütern des himmlischen Soma ist schon gesprochen worden. Sie und die Apsarasen entsprechen den germanischen Elben. Sie verbinden sich mit menschlichen Wesen unter der Bedingung, daß nicht nach des Elben „Nam' und Art“ gefragt werden darf. Hier haben wir Lohengrin, den Hüter des Grals, als Nachkommen des indischen Gandharven, des Somahüters. Der Kern der Lohengrin-Sage aber ist im Urvaçi-Märchen erkennbar.

Wir sehen, daß der Verfasser für alle charakteristischen Züge der Gralssage Parallelen bei den indischen Urmythen fand, zur Unterstützung seiner Behauptungen oft genug die Mythen und Sagen der europäischen Arier heranziehen konnte. Der Gral schwebt frei in der Luft, verbreitet hellen Glanz und spendet von selbst Speise und Trank — das Urbild sind die Himmelskörper Sonne und Mond. Der Gral wird durch Decken (oder einen Schrein) verhüllt — genau wie der indische Soma. Die

Finder der Gralsburg lösen das Land von der Dürre — das Somaopfer ist ein Regenzauber. Die Regengewinnung aber ist nach altindischer Sage das Werk eines reinen Toren — wie in der Gralsage ihn Parzival darstellt. Gralsgefäß und Soma befinden sich in einem weltentrückten Reich und werden von ritterlichen Hütern bewacht.

Das ist das Resultat der scharfsinnigen, auf bedeutender wissenschaftlicher und gelehrter Grundlage beruhenden, durch eine üppige Phantasie beflügelten Untersuchungen v. Schroeders. Wir aber finden durch diese Untersuchungen wieder bestätigt, daß ein weltumspannender Genius wie Wagner aller Zeit, aller Wissenschaft enteilt, um auf seinen Hochflügeln doch in wundersamem, schöpfungskräftigem Ahnen das zu finden, was nachschaffende, andächtige Gelehrsamkeit in strenger Untersuchung als gut und richtig beweist.

Dr. Max Burkhardt

374. **Paul Kammerer:** Über Erwerbung und Vererbung des musikalischen Talentes. Verlag: Theod. Thomas, Leipzig.

Die vorliegende Schrift, die Erweiterung eines in der Urania gehaltenen Vortrags, beschäftigt sich mit der Frage, ob eine spezifisch musikalische Begabung existiere, oder nur eine allgemeine Begabung, die durch besondere Umstände zur Betätigung gerade auf musikalischen Gebieten veranlaßt werden könne, und ob eine solche Begabung erblich sei. Der Verfasser sagt (S. 11): „... Es ist ausgeschlossen, daß ich meine Leser auf den wenigen Seiten, die mir noch zur Verfügung stehen, so weit in die Vererbungslehre einführe, um an ihr selbständiges Urteil appellieren zu dürfen. Ein Urteil über eine der schwierigsten Streitfragen, das man sich heute als gründlich geschulter Fachmann kaum erlauben darf.“ Demgemäß kann auch ich keine Kritik von Kammerers Ausführungen, sondern nur eine Mitteilung seiner Resultate liefern. Er kommt zu dem Ergebnis, daß sowohl eine spezifisch musikalische, als auch eine allgemeine und nur zufällig gerade auf musikalischen Gebieten sich entfaltende Begabung vorkommen könne, und daß die eine wie die andere erblich sei. Der Verfasser legt dar, durch welche störenden Einflüsse die unmittelbare Erkenntnis dieser Sätze unmöglich gemacht wird, und führt, namentlich in bezug auf das Problem der Vererbung, zahlreiche Analogieen aus dem Tier- und Pflanzenreich an, sowohl rein biologischer, als auch psychologischer Natur. Da der Leser, wie schon gesagt, im allgemeinen nicht in der Lage sein wird, Kammerers Deduktionen kritisch zu prüfen, so kann auch das Büchlein nicht überzeugend wirken; es bildet aber eine anregende und interessante Lektüre.

Dr. Rudolf Cahn-Speyer

375. **Otto Keller:** Geschichte der Musik. Ein Hand- und Lehrbuch für Akademicien, Lehranstalten und Freunde der Musik. Verlag: Schweers & Haake, Bremen. (Mk. 7.50.)

Das vorliegende Fritz Steinbach gewidmete Buch erscheint bereits in 4. Auflage und könnte also der Anpreisung von seiten der Presse entraten, wenn es nicht durch eine umfassende Umarbeitung und Vermehrung des Stoffes ein etwas anderes Gesicht bekommen hätte und aus

diesem Grunde von neuem dem Publikum vorgestellt zu werden verdiente. Nicht weniger als zehn neue Kapitel sind dem Buche einverleibt worden, die der „Mannheimer Schule“, den ersten Wiener Symphonikern, dem Aufblühen des Konzertlebens, Michael Haydn, den Epigonen von Johannes Brahms und der Musik in England, Amerika, Holland, Spanien, Finnland, Ungarn und der Zigeunermusik und dem Musikleben der Schweiz gewidmet sind. Auch das Violoncello und seine Virtuosen sind nun besonders zu Worte gekommen.

Da nun Kellers „Geschichte der Musik“ bereits die Presse mit gutem Erfolge passiert hat, so brauchte ich eigentlich nur auf die neu aufgenommenen Kapitel Wert zu legen. Wenn ich trotzdem das Buch in seiner Gesamtheit noch einmal streife, so leitet mich lediglich das Interesse, das zweifellos sehr zweckdienliche Buch in möglichst vollkommener Gestalt später wiederzusehen. So konnte ich z. B. bei der Lektüre nicht den Wunsch unterdrücken, Beethoven, das überragende Genie, ausführlicher behandelt zu sehen. Auch dürfte es ohne Frage wünschenswerter sein, etwas über die Entstehungszeit der größeren Schöpfungen Beethovens zu erfahren als das Datum der ersten Aufführung der betreffenden Werke. Für das tiefere Eindringen in das Verständnis ist die Erfüllung meiner Forderung unbedingt ratsam. Bei dem direkt ausgesprochenen Zwecke des Buches, als Ratgeber und Führer zu dienen, möchte ich bei Franz Schubert neben dem a-moll Streichquartett um keinen Preis das ungleich wertvollere d-moll Quartett unangeführt wissen. In diesem Werke gerade reicht Schubert seinem großen Vorgänger Beethoven die Hand. — Unter den Werken des Pianistenlehrers Carl Czerny dürfte wohl seine „Schule des Virtuosen“ für Besucher von Akademicien usw. nennenswerter und wichtiger sein als die schon etwas veraltete „Schule der Geläufigkeit“.

Sehr lesenswert ist Kellers Musikgeschichte, die auf den inneren Menschen und Künstler allerdings wegen des gesteckten Ziels so gut wie gar nicht eingeht, durch die Urteile bedeutender Musikschriftsteller und Kapazitäten, die Keller in den Text eingestreut hat.

Unter den Pianisten der Gegenwart vermisste ich Josef Pembaur jr., einen der besten Pianisten unserer Zeit, und Emil Frey, der auch als Komponist seit einigen Jahren die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, und unter den weiblichen Kollegen Alice Ripper, die doch zweifellos die meisten Konkurrentinnen um Haupteslänge überragt. — Einige Unrichtigkeiten oder Ungenauigkeiten möchte ich nicht unerwähnt lassen: Willy Rehberg hat seit mehreren Jahren seinen Sitz in Frankfurt a. Main, Stephan Krehl in Leipzig am Konservatorium, Jaques-Dalcroze jetzt in Dresden. Gelegentlich der Hervorhebung einer harmonischen Ungewöhnlichkeit Beethovens am Anfang seiner C-dur Symphonie — Beethoven lenkt erst im 3. Takt (der Druckfehlerteufel hat einen „Akt“ daraus gemacht) in die Haupttonart ein — sagt der Verfasser: „Wem außer Beethoven wäre ein solches Wagnis eingefallen!“ Nun ich meine, die Einleitung von Mozarts C-dur Quartett ist mindestens ebenso kühn, wenn nicht noch mehr.

Bei der Lektüre des Buches stören öfters Stilproben aus dem Kaufmannsdeutsch. Seite 499: „In Graf Morny war ihm unterdessen ein einflußreicher Protektor erstanden, und konnte er den Theatersaal vergrößern.“ Für mich wenigstens ist eine solche Stelle unangenehmer als eine Quinten-Parallele im strengen Satze. Alles in allem ist die Arbeit Kellers aber zu rühmen, und dem Buche möchte man auch in Laienkreisen wegen seiner Leichtverständlichkeit weiteste Verbreitung wünschen. Martin Frey

376. **Hugo Lutz:** Theoretisch-praktische Gesangslehre und Chor-Normalgesangsschule für jugendliche Stimmen mit besonderer Berücksichtigung der Sprach-, Ton- und Stimmbildung in methodischer Folge. Verlag: Alfred Coppenrath (H. Pawelek), Regensburg 1911. (Mk. 2.50.)

Dem übersichtlich und klar disponierten Buche, einem für Schüler der Lehrerseminare und Mittelschulen gedachten Auszug aus einem größeren Werke, das von den ersten Anfängen bis zu den schönsten deutschen Quartetten in anregender Weise führt und bis auf erschwindende Kleinigkeiten absolut fehlerlos ist, kann man nur eine größtmögliche Verbreitung wünschen. Hjalmar Arlberg

MUSIKALIEN

377. **Hugo Riemann:** Musikgeschichte in Beispielen. Eine Auswahl von 150 Tonsätzen geistlicher und weltlicher Gesänge und Instrumentalkompositionen zur Veranschaulichung der Entwicklung der Musik im 13. bis 18. Jahrhundert. Band III. Mit Erläuterungen von Arnold Schering. Verlag: E. A. Seemann, Leipzig 1912. (Mk. 4.—.)

Nun liegt Hugo Riemanns „Musikgeschichte in Beispielen“ vollständig vor und man kann jetzt mit aller Deutlichkeit sehen, wie zutreffend die einzelnen Musikvölker entsprechend ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung durch die Zahl ihrer Komponisten vertreten sind. Es ist nicht uninteressant, dies ziffernmäßig zu zeigen. In der Sammlung stehen 41 Italiener mit 53 Kompositionen, 36 Deutsche mit 44, 21 Niederländer mit 23, 10 Engländer mit 12 und 6 Spanier mit 6, zusammen also 123 Komponisten mit 150 Kompositionen. Der dritte Teil, der die Nummern 117 bis 150 enthält, umfaßt die Zeit von 1700 bis 1800. Was von den beiden ersten Teilen hier gesagt worden ist, trifft auch für den dritten ohne alle Einschränkung zu. Die sorgfältige Auswahl aus der Gesangs- und Instrumentalliteratur der Italiener, Deutschen, Franzosen und Engländer enthält wieder Stücke, deren feiner musikalischer Gehalt nicht nur den gelernten Musikhistoriker zu interessieren braucht. In so manchem dieser Stücke steckt auch für den raschlebigen Gegenwartsmenschen so viel wirksame Musik, daß man, selbst wenn man nicht an die Träger der ganz großen Namen wie Bach, Händel, Rameau und Couperin erinnert, wünschen möchte, diesen drei Heften Riemanns im musikalischen Hause recht oft zu begegnen. Als Ergänzung zu einer guten Musikgeschichte wird dieser „Riemann“ durch seine Handlichkeit und seinen inhaltlichen Reichtum ebenso unschätzbare Dienste leisten, wie der

andere, der schon lange zum unentbehrlichen Hausrat gehört. Und wer etwa zu bequem sein sollte, sich systematisch über die Entwicklung unserer Kunst zu unterrichten (leider gibt es noch immer sehr viele Vögel dieser Art), dem werden Arnold Scherings dem dritten Hefte beigegebene sachkundige Erläuterungen zu jedem einzelnen Stücke der Sammlung die besten Führerdienste leisten. Hugo Riemann hat durch diese Publikation seinen großen Verdiensten um die Musikwissenschaft nun ein neues hinzugefügt. Und wem daran gelegen ist, daß die Kenntnis vom Werdegang der Musik in immer weitere Kreise dringe, der wird gerade dieses Verdienst Hugo Riemanns nicht zu seinen kleinsten zählen.

Dr. Ernst Rychnovsky

378. **Denkmäler deutscher Tonkunst.** Erste Folge. Band 45: **Heinrich Elmenhorsts geistliche Lieder**, komponiert von **Johann Wolfgang Franck, Georg Boehm und Peter Laurentius Wockenfuß**. Herausgegeben von Joseph Kromolicki und Wilhelm Krabbe. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 20.—.)

Mit anzusehen, wie unsere junge, rastlos vorwärtsstrebende Musikwissenschaft Stück um Stück die kostbaren Schätze einer großen musikalischen Vergangenheit ans Licht fördert, das mag heute zum Reizvollsten gehören, was unsere Zeit an Erlebnissen dem zu bieten hat, für den Musik eine Angelegenheit des Herzens ist. Etwas wie die Spannung eines Romans mag den Zuschauer bei solchen Ausgrabungsarbeiten packen. Das und das und das des Herrlichen, Unvergänglichen haben uns die letzten Jahre gebracht. Wie wird's nun weiter gehen, was wird nun kommen? Das ungefähr ist die Stimmung, mit der man sich an einen neuen Denkmälerband macht. Und wenn er dann, wie dieser neueste, gleich auf der ersten Seite ein leuchtendes Kleinod alter Kunst uns zeigt, dann wandelt sich die Erwartung in ein frohes Gefühl des Beschenktseins, des Dankes.

Die Fischer haben wieder einmal einen guten Fang getan. Von den hundert geistlichen Liedern des 17. Jahrhunderts, die der Band bringt, sind reichlich ein Drittel edles Gut, und sechs oder acht gehören zum unvergänglichen Besitz der Menschheit. Ganze Generationen gutgemeinter braver Kirchenlyrik des 19. Jahrhunderts wiegen sie auf. Man staunt immer wieder, wenn man gewahrt, welche wundersame Kraft des Gemüts in diesem Deutschland des 17. Jahrhunderts sich offenbart: wie Menschen, denen der größte Krieg schier alles geraubt hat, ihre Not und ihren unerschütterlichen Glauben in Tönen hinausschreien, die uns noch heute rühren und erschüttern; wie hier das tiefste Elend die wundersamen Kräfte des Menschenherzens freimacht, zum Klingen bringt. Solcher geistigen Größe ist nur ein riesenstarkes Volk fähig. Und wenn nichts sonst, so müßte diese Kraft des Tragens, diese Größe im Unglück uns lehren, auf unser deutsches Volk stolz zu sein, es von ganzem Herzen zu lieben.

Die uns vorliegende Sammlung geistlicher Lieder ist in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts in Hamburg entstanden. Wie ein Menschenalter zuvor, ebenfalls in Hamburg, der bekannte Johann Rist, so zieht sich auch der

Pastor Heinrich Elmenhorst für die Komposition seiner Liedersammlungen die ihm erreichbaren Tonmeister heran. Johann Wolfgang Franck, der bisher nur mit einem dieser Lieder, dem schönen „Sei nur still“, bekannt geworden ist, hat den Hauptanteil an den Melodien. Neben ihm steht mit 23 Liedern Georg Boehm, der Lüneburger Meister, bekannt durch den bedeutenden Einfluß, den er auf den jugendlichen J. S. Bach übte und neuerdings durch die Neuauflage einer Kantate „Der Freund ist mein“ durch Richard Buchmayer. Der Kieler Kantor Laurentius Wockenfuß endlich hat vier Gesänge beigezeichnet. Ich muß Elmenhorsts Poesie gegen den Herausgeber in Schutz nehmen. Dr. Wilhelm Krabbe, der schon durch seine Dissertation über Rist sich als guter Kenner der Zeit und des Gebietes ausgewiesen hat, spricht von Elmenhorsts Dichtung als vom „ärgsten Tiefstand deutscher Lyrik“. Das scheint mir arg übertrieben. Zugegeben, die Vollendung eines Paul Gerhardt und seiner Zeit spricht nicht mehr aus diesen Liedern. Sie sind schlimm von mißverstandenen Barock beeinflusst, der Ausdruck schwankt oft zwischen philiströser Nüchternheit und verstiegenem Schwulst und verliert sich gelegentlich gar zur harten Geschmacklosigkeit. Aber wenn man sich bemüht, hinter der oft wenig angenehmen Schale des Ausdrucks das Empfinden zu suchen, wenn man sozusagen die Obertöne mithört und vor allem aus den Worten ihre oft ganz anderen Gefühlsnuancen herauszuhören stets bereit ist, dann wird man auf mancherlei Echtes und Schönes stoßen. Hier ein paar Beispiele:

Der Herr hat seinen Engeln
Befehl für uns getan,
Daß sie uns führen, gängeln
Auf unsrer Lebensbahn.
O teure Gottesgnad',
Daß auch die Himmelsfürsten
Nach unsrer Wohlfahrt dürsten,
Damit uns nichts schad'.

Oder:

Ich beklag's, es ist geschehn,
Herr, ich habe dich verlassen.
Auf der Sünden falscher Straßen
Blieben meine Füße stehn...

Das ist kein „ärgster Tiefstand“, das ist brav und echt und kann uns heut noch lieb sein. Und Ähnliches findet sich häufig. Freilich, die Musik steht hoch über diesen Reimen. Und ich begreife nicht, wie Krabbe von Franck sagen kann, daß ihm „die eigentliche Begabung für einfache und doch reizvolle Melodik fehle“. Freilich meint er wohl in dem Zusammenhang, in dem er's sagt, etwas anderes. Aber auch der Vergleich mit Erlebach, der etwas ungerecht ist, da Erlebach anderthalb Jahrzehnte später schreibt, scheint mir für Franck gar nicht so ungünstig. Krabbe stellt von Francks Liedern jenes „Sei nur still“ am höchsten. Mir wollen andere bedeutender erscheinen. Gleich das erste „Wo hältst du dich“ mit seinen Beethovenischen Wendungen, seiner wunderbar großen Innigkeit, gehört zum Schönsten, was wohl geistliche Lyrik überhaupt je hervorgebracht hat. Dann kommt da das volkstümlich frische „Ein Kind ist uns zu Nutz gebor'n“ (No. 3), das, wie auch No. 11,

nabe an den Wilhelmus von Nassouwe anklingt, eine Melodie, die jedem sofort im Ohre liegen muß. Dann die trübe Passionsstimmung von No. 10 und 20, die schlichte Lieblichkeit von No. 11 (hier hätte die Takteinteilung geändert werden müssen), endlich, als Krone des Ganzen, No. 27: „Komm, Gnadentau“, eine Offenbarung in Musik, vor der man in die Knie sinkt. Und wenn dann später auch die Ausbeute etwas spärlicher wird, so findet sich doch noch mancherlei, an dem man seine Freude haben kann. Was weiß Franck aus der Koloratur an Ausdruck zu holen! Wie köstlich wirken seine verkürzten, verlängerten Perioden! Sehr interessant ist es, die ganz verschiedenen gearteten Persönlichkeiten Francks und Boehms stilistisch zu sondern. Boehm, der Jüngere, hebt sich kräftiger, kühner in den Intervallschritten, man möchte sagen: kecker gegen den stilleren, beschaulich weicheren Franck ab. Dafür deklamiert Franck besser. Auch von Boehms Liedern gehören viele zur ersten Größe, so die Arie No. 25 „Was bringet Jesus“ und die wundervolle heitere Zuversicht jenes „Der Herr hat seinen Engeln“, No. 33.

Die beiden Herausgeber haben ausgezeichnet gearbeitet. Vor allem möchte ich Kromolickis Continuo-Aussatz als mustergültig hinstellen trotz einiger Härten in dem einen oder anderen offenkundigen Satzfehler (Oktavparallele im 21. Takt von No. 37). Es ist hochehrfrohlich, zu sehen, wie die junge Gelehrten generation nun in die eigenartigen und schwierigen praktischen Anforderungen solcher Ausgaben hineinwächst. Kromolickis Satz trägt ganz wesentlich zur Schönheit dieser Lieder bei, ohne sich dabei irgendwie aufzudrängen oder aus dem Rahmen der Zeit hinauszuschreiten. So soll es sein. Die schönsten dieser Lieder müssen recht bald Allgemeingut werden. Dazu taugt aber der Denkmälerband nicht, schon wegen der übermäßig hohen Lage der Singstimme. Man wähle zwanzig der besten aus, transponiere sie, wähle und revidiere vorsichtig die Textstrophen und gebe ihnen ein gutes einführendes Vorwort. Das ist die nächste dringende Aufgabe.

Dr. Ernst Neufeldt

379. **Louis Vierne:** *Troisième Symphonie pour Orgue.* op. 28. Verlag: A. Durand & fils, Paris 1912. (Fr. 7.—.)

Nach der Werkzahl zu schließen, zwar kein Neuling auf dem Felde der Komposition, ist Vierne doch in der Orgelliteratur bisher eine unbekannte Größe geblieben. Die Bekanntheit mit dieser fünfsätzigen Symphonie kann man als eine erfreuliche bezeichnen, weniger weil sie überraschend Neues brächte, als weil aus ihr ein gewandt und elegant schreibender, um die Form nie verlegener Kenner des französischen Orgelstiles spricht, wie er durch Saint-Saëns und César Franck zur schönsten Blüte gebracht wurde. Den Einfluß der neueren Zeit verrät ein das gewohnte Maß übersteigender, jedoch nicht überall erfolgreicher Gebrauch der Chromatik; noch am meisten Glück damit hat Vierne im dritten Satze, einem beinahe Regerisch anmutenden Intermezzo. Es fehlt auch nicht an dem schuldigen Tribut an die Ganztonskala und den übermäßigen Dreiklang. Ein Stück von exotischem Reize ist der zweite Satz (Cantilene);

von zarter Empfindung getragen ist der vierte (Adagio). Von den beiden Ecksätzen, die lebendig dahinfließen, gebührt dem inhaltreichen ersten mit seinem energischen Hauptthema der Vorzug; der Schlußsatz wird zwar unter den Händen eines gewandten Spielers seinen Effekt nicht verfehlen, vermag aber mit seiner Homophonie und dem figurativen Beiwerk den Vorwurf mangelnder Tiefe und Originalität nicht ganz zu entkräften. Trotzdem verdient Viernes Symphonie gar wohl ein Wort der Empfehlung: sie kann in passender Umgebung ein Programm wirksam bereichern. Übrigens stellt sie an die Sauberkeit und temperamentvolle Eleganz des Spieles immerhin einige Anforderungen, um entsprechend zur Geltung zu kommen.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld
380. Kammersonaten für Violine und Klavier des 17. und 18. Jahrhunderts. Nach den Originalausgaben für Violine mit beziffertem Baß bearbeitet von Alfred Moffat. No. 21 bis 26 (je Mk. 1.50.) Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Mit äußerst glücklicher Hand hat der Herausgeber weitere sechs Sonaten ausgewählt und in gediegener Weise auf Grund des bezifferten Basses wieder mit Klavierbegleitung versehen. No. 21 ist eine Sonate in h-moll von Tartini, die aufs wärmste auch für den Konzertvortrag empfohlen werden kann, insbesondere wegen der beiden letzten Sätze. Das Adagio espressivo ist von größter Innerlichkeit und Gefühlswärme, bei wirklich poetischem Satz. Das kurze Finale wirkt vor allem durch seine flotte Rhythmik. Einige Doppelgriffstellen in dieser Sonate setzen schon eine gefestigte Technik voraus. — No. 22, eine F-dur Sonate von Jean Marie Leclair, wird gleichfalls in Konzerten sehr gut verwendet werden können; besonders das Finale dürfte zünden. Die zahlreichen Doppelgriffe, die in dieser Sonate verlangt werden, liegen alle bequem. Auch für die Bogentechnik ist diese Sonate als Studienmittel zu empfehlen. — Weit leichter zu spielen ist No. 23, die h-moll Sonate von Giuseppe Valentini, deren vornehmer Gedankeninhalt viel Ausdrucksfähigkeit im Vortrag erfordert. Das erste Allegro interessiert auch sehr durch seine Chromatik. — Die D-dur Sonate von Carlo Tassarini (No. 24) ist in ihrem Satz (Allegro ohne Einleitung) ganz konzertmäßig gehalten. Einen schönen Gegensatz dazu bildet die vornehme Einfachheit des gefühlvollen Andante. Ungemein ansprechend ist der im Rhythmus abwechslungsreiche Schlußsatz. — Anziehend durch Gefühlswärme der langsamen Sätze und Flottheit der bewegten ist No. 25, die d-moll Sonate von Jean Baptiste Senaillié. — Dasselbe gilt auch von No. 27, der B-dur Sonate von François Francoeur, die als Einführung in das Studium der älteren Geigen-sonaten sehr mit Nutzen schon von Anfängern gespielt werden kann. Die Sarabande und das Rondeau en Musette sind zum Vortrag ganz besonders geeignet. — Während sonst sehr häufig die Violinsonaten des 17. und 18. Jahrhunderts vermöge ihrer Tonsprache einander recht ähneln, weisen die hier genannten mehr oder minder individuelle Züge auf. Daß sie in ihren langsamen Sätzen ein zur Gewinnung eines edlen vollen Tones sehr brauchbares Übungsmaterial

enthalten, braucht eigentlich nicht noch besonders betont zu werden. Der Preis jeder Sonate ist trotz der vortrefflichen äußeren Ausstattung durchaus niedrig angesetzt.

381. Franz Mittler: Trio für Klavier, Violine und Violoncell. op. 3. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 12.—.)

Ein starkes melodisches Talent, echte Musikantenfreudigkeit scheint mir aus diesem sehr dankbaren Trio zu sprechen, wenn auch dem gelegentlich an Mendelssohn anknüpfenden Tonsetzer noch die eigene persönliche Note fehlt. Gleich das Hauptthema des ersten Satzes, der auch durch hübsche kanonische Imitationen interessiert, nimmt gefangen. Besonders reizvoll durch seine Harmonik finde ich das Scherzo, das im Trio eine innige Melodie hat. Ganz einfach gibt sich der liedmäßige langsame Satz, der im Wiederholungsteil recht hübsch figuriert ist. Sehr flott und wirkungsvoll ist das etwas slawisch angehauchte Finale. Dilettanten seien besonders auf dieses harmonisch und rhythmisch keineswegs komplizierte Trio aufmerksam gemacht, das auch hübsch gearbeitet und frei von aller Weitschweifigkeit ist. Aber würde es sich nicht weit besser verbreiten, wenn der Preis statt auf 12 Mk. ordinär auf 5 Mk. netto angesetzt wäre? Ich weiß sehr wohl, daß der Verlag, der heute eine Kammermusik veröffentlicht, von vornherein damit ein Opfer seiner gediegenen Richtung bringt, allein dieses Opfer kann nur dann einigermaßen kompensiert werden, wenn der Kaufpreis so niedrig wie nur irgend möglich angesetzt wird, namentlich wenn es sich um einen jungen noch unbekannten Tonsetzer handelt.

382. Ignaz Waghalter: Konzert für Violine. op. 15. Ausgabe mit Pianoforte. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 6.—.)

Als dieses Konzert erstmalig aus dem Manuskript zur Aufführung kam, fand ich (vgl. Jahrg. XI., Heft 5, S. 305) den ersten Satz zu akademisch; auch jetzt, wo ich das Werk gedruckt vor mir habe, finde ich mein erstes Urteil bestätigt. Dagegen habe ich den von wahrer Innerlichkeit in der Inspiration zeugenden langsamen Satz seinerzeit noch viel zu wenig gelobt: in erster Linie seinerwegen verdient dieses Konzert, dessen teilweise russisch-polnisch gefärbtes Finale einen wirkungsvollen Schluß bildet, durchaus ernste Beachtung.

383. Bernhard Dessau: Aus meinem Jugendgarten, für Violine und Klavier. op. 53. Verlag: N. Simrock, Berlin. 2 Hefte. (je Mk. 3.—.)

Der Komponist, dem wir schon viele reizvolle und dankbare Violinstücke, u. a. die wertvolle Suite op. 51, verdanken, bietet acht Charakterstücke, die ganz abgesehen von ihrem instruktivem Zwecke auch als Vortragsstücke für jung und alt warm empfohlen werden können. Er ist ein ungemein feinsinniger und kenntnisreicher Musiker, der getrost sich einmal in größeren Formen versuchen sollte.

Wilhelm Altmann

384. Johannes Smith: Vier Lieder. op. 6. Eigentum des Komponisten; zu beziehen durch: C. A. Klemm, Dresden (je Mk. 0.60.) Bei diesen Liedern drängt sich einem unwillkürlich die Frage auf: Warum? Warum

das alles so in Musik setzen? So ohne überzeugende Grundstimmung, so ganz ohne persönliche Note, so ohne rhythmische oder melodische Charakteristik, für den Sänger so undankbar? Warum die ausgetretenen Pfade so beharrlich weiterwandeln? Wozu das Schaffen uninteressanter musikalischer Illustrationen zu schönen Texten? Ich kann diese Fragen nicht beantworten. Das Publikum — soweit diese Lieder es finden — wird richten.

385. Carl Maria Artz: Der Einsiedler an die Nacht. op. 21. (Mk. 1.—) — Drei ernste Lieder. op. 22. (Mk. 1.50.) — Drei Lieder. op. 23. (Mk. 1.50). Verlag: Ries & Erler, Berlin.

In diesen Liedern steht es nicht viel besser um die heilige Kunst. Der Verfasser musiziert munter darauf los, unbeirrt durch musikalische Gemeinplätze, schlicht und bieder, in einer sentimental-melodischen, für manche vielleicht gefälligen Art und Weise. In dem ersten der Lieder (Der Einsiedler an die Nacht) kommt es über einen fast wie eine ruhige, andächtige Stimmung, sie kann aber billigen, altbekannten melodischen Wendungen gegenüber nicht standhalten. Für die anderen Lieder dünkt mich die Bezeichnung „harmlos“ am passendsten. Das Wanderlied erweckt schlimme Erinnerungen an eine feuchtföhliche Liedertafel.

Dr. Jenö Kerntler

386. Hans Künzle: Sonate für Piano-forte und Violine. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig. (Mk. 5.—)

Wenn auch dieses op. 1 noch keine besondere Eigenart zeigt, so ist es doch das Werk eines soliden und gut gebildeten Musikers. In dem vorläufig noch etwas kurzatmigen thematischen Material sind so viele gute Ansätze vorhanden, daß man bei der nötigen Vertiefung eine günstige Weiterentwicklung des Komponisten voraus-sagen kann. Es ist keine hypermoderne Musik. Der Kammermusikstil ist gut getroffen. Das Klavier zeigt nirgends die in neuerer Zeit so häufige Überladung des Satzes, und auch der Violine wird nur zugemutet, was in der Natur des Instrumentes liegt. Es wirkt in allen drei Sätzen sympathisch, daß der Autor nicht mehr geben will, als worüber er vorläufig seelisch und technisch verfügt.

387. Bernhard Scholz: Zwei Sonaten für die Violine mit Begleitung des Klaviers. op. 94. Verlag: B. Firnberg, Frankfurt a. M. (je Mk. 4.—)

Wie schon der Titel angibt, wetteifern hier die Instrumente nicht miteinander in der Darstellung des Inhaltes, sondern das Klavier spielt nur eine begleitende Rolle. Die Begleitung ist natürlich mit dem thematischen Material der Violine ausgeführt, sie ergeht sich aber nicht in Vor-, Zwischen- oder Nachspielen. Infolgedessen gereicht es dem Ganzen zum Vorteil, daß jede Sonate nur aus drei kurzen Sätzen besteht. Die konzertierende Violine, die also fortwährend spielt, ist reich und dankbar bedacht, aber nicht allzu schwer auszuführen. Die ganze Musik ist etwa im Stile Schumanns geschrieben, auch was das harmonische Material betrifft. Sie will also nichts Neues bringen, sondern nur einige von einer Meisterhand gebundene schöne Sträuße, die gewiß auch vielen willkommen sein werden.

388. Heinrich Marschner: Balladen, herausgegeben von Dr. Leopold Hirschberg. Bd. I. Verlag: F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen. (Mk. 2.50.)

Der unermüdliche Vorkämpfer für unbekanntere Kompositionen Carl Loewes und anderer bedeutender Meister hat sich auch der nicht leichten Aufgabe unterzogen, alle Balladen Marschners zusammenzusuchen, und legt sie in vier Bänden zum ersten Male gesammelt vor. Wer hat bis jetzt von ihnen etwas gewußt? Wohl nur sehr wenige. Und doch, wenn man von Balladen Marschners hört, verbindet man unwillkürlich die Vorstellung damit, daß das ein Gebiet ist, das gerade dem Komponisten der Opern „Der Vampir“ und „Hans Heiling“ ausgezeichnet gelegen haben muß. Und so ist es auch. Mit den Ausdrucksmitteln der damaligen Zeit sind hier Gebilde geschaffen, die eben nur ein bedeutender Kopf und Künstler fertigbringt. Ein wie reiches Schaffen sie umfassen, geht daraus hervor, daß in diesem ersten Bande Stücke enthalten sind aus dem 12. bis zum 169. Werk. Am meisten verwandte Züge weisen sie mit den Arbeiten Carl Loewes auf. Die Kunst der fest umrissenen Charakterisierung ist auch Marschner in hohem Maße zu eigen. Auch der natürliche, frische, volkstümliche Ton fällt in verschiedenen auf. Das bedeutendste Stück, das den besten Gaben Loewes in keiner Weise nachsteht, ist das gespensterhafte: „Die Monduhr.“¹⁾ Es würde zu weit führen, auf alle seine Schönheiten hier einzugehen. In: „Sieh, Mutter, dort den bleichen Mann“ fällt die Ähnlichkeit mit der „Senta“-Ballade frappant in die Augen. Wagner ist sicher von ihr beeinflusst worden. Auch prächtig gelungene humoristische Stücke wie: „Der betrogene Teufel“ und „Der Prager Musikant“ sind willkommene Proben von Marschners großer Kunst. Man kann also nur wünschen, daß alle diese Stücke, die wirklich dazu angetan sind, das Andenken an einen großen Meister wach zu halten, recht viele Freunde auch unter unseren Balladensängern finden möchten.

389. Arnold Mendelssohn: Acht geistliche Chorsätze für gemischten Chor. Verlag: F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen. (Partitur Mk. 1.50.)

Hier finden Schulen und auch einfache evangelische Kirchenchöre, die nicht über ein großes und besonders geschultes Material gebieten, hübsche und dankbare Aufgaben. Es sind mehrere ganz einfach gehaltene Sätze darunter und andere, bei denen ihrem festlichen Charakter gemäß die kontrapunktischen Stimmen eine größere Beweglichkeit annehmen. Das umfangreichste Stück ist die kräftige „Motette zum Reformationsfest“, die den Choral: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ sehr wirkungsvoll verwendet.

390. Rud Immanuel Langgaard: Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Vor mir liegen eine ganze Anzahl Lieder, auf deren Titelblatt sich das Bild eines Knaben, wahrscheinlich des Komponisten, befindet. Für ein so junges Menschenkind sind ja die Sachen

¹⁾ Siehe die Musikbeilage von XI. 5. Red.

ganz nett und können Hoffnungen für die Zukunft erwecken. Ihre Veröffentlichung hat aber keinen Zweck, denn weiteres Interesse werden sie wegen ihrer Alltäglichkeit schwerlich erregen. Von Goetheschen Texten müßte sich der Autor vorläufig auf jeden Fall fernhalten.

391. **Henry Edward Krehbiel**: Aus dem goldenen Zeitalter des bel canto. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz. 2 Bände. (je Mk. 2.50.)

Den Freunden des bel canto (und ihre Zahl ist ja auch heute noch beträchtlich) wird hier eine Sammlung von 26 Gesängen geboten, aus der sie manche schöne Perle herausfinden werden. Es handelt sich hauptsächlich um bis jetzt ganz unbekannte Arien, die ungefähr von der Mitte des 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts in Italien entstanden sind, aber niemals gedruckt, sondern nur als Handschriften in Sammlungen und Bibliotheken vorhanden waren. Die Klavierbegleitungen sind nach den Original-Orchesterpartituren von Max Spicker hergestellt worden. Am besten nehmen sich die Gesänge natürlich im Italienischen aus. Die deutsche, sehr gute Übersetzung von M. von Blomberg läßt doch an vielen Stellen erkennen, daß es nicht die Ursprache ist. Es sind 18 italienische Komponisten vertreten, darunter Namen wie Alessandro Scarlatti, Claudio Monteverde und Pergolesi, die auch außerhalb ihres Vaterlandes bekannt geworden sind. Die mit viel Geschmack ausgewählten Stücke haben alle auch heute noch ihren Wert.

392. **Franz Berwald**: Sinfonie Singulière für Orchester. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen. (Part. Mk. 10.—.)

Der nordische Komponist, zu dessen Lebzeiten wohl nicht allzuviel von seinen größeren Werken im Druck erschienen ist, schuf etwa im Stile Gades. Diese Symphonie, geschrieben im Jahre 1845, zeigt ganz die Ausdrucksweise der damaligen Zeit und den Charakter eines Mannes, der zwar viel konnte, sich aber in seinen Ideen nicht aus seiner Zeit heraushob. Diese Musik hat uns jetzt nicht mehr besonders viel zu sagen und kann höchstens noch historischen Wert beanspruchen. Der erste Satz trägt ganz diese Merkmale, ist aber in seiner Einfachheit nicht ohne einen Zug von Größe. Der zweite Satz bringt Adagio und Scherzo zusammen. Ersteres ist sehr kurz ausgefallen und weiß uns durch seine wenigen und abgebrauchten Phrasen absolut nicht zu erwärmen. Etwas mehr weiß der Autor im leicht dahinhuschenden Scherzo zu sagen. Überhaupt scheinen ihm die schnelleren Sätze am besten gelegen zu haben, denn das Finale (presto) ist der bei weitem beste Teil des ganzen Werkes. Es baut sich wirkungsvoll auf und enthält Partien, die manchmal aufhorchen lassen. Die Instrumentation enthält keine bemerkenswerten Züge, die Blechblasinstrumente sind ganz nach der alten Schablone verwendet.

393. **Ludolf Nielsen**: Erotische Stimmungen. Liederzyklus von Emil Aarestrup. Vier Hefte (je Mk. 1.80). Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen.

Es ist schlimm, wenn ein Komponist heutzutage nicht auch über literarischen Geschmack verfügt. Wer die vorliegenden dilettantischen Verse in

Musik setzt, kann schon von vornherein nicht die Beachtung der Gebildeten beanspruchen. Es kommen da Wendungen wie die folgenden vor: „Die Mücken froh sich paarten im dichten Laub im Haine“ und „ein Mops meinen Hund verfolgte mit schmeichelnden Küssen“. Die Musik ist den Worten ziemlich gleichwertig: sehr mittelmäßig und bringt nichts als abgebrauchte Phrasen, wie sie jeder Handwerker zur Fabrikation von Liedern bereit hat. Emil Thilo

394. **Emil Frey**: Sonate für Violoncell und Klavier. op. 8. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Mk. 6.—.)

Ein erfreulich frisches Werk. Trotz aller harmonischen Feinheiten macht es einen kraftvoll-gesunden Eindruck. Die Themen sind gesanglich und voll warmer Empfindung, in den bewegten Teilen sprühen sie Energie und Temperament. Das Klavier drückt mit seiner reichen Arbeit das Streichinstrument nirgends tot, und beide Partner finden schwere, aber dankbare Aufgaben. Das Cello kommt überall zu seinem Recht und kann seine Vorzüge in allen Lagen entfalten. Da die Form kurz, knapp und klar ist, kann es auf den Zuhörer nur einen erfrischenden Eindruck machen. Mögen die Cellisten sich dieses Werkes annehmen. Es wird der Mühe lohnen.

395. **Storch-Hrabé**: Etüden für Kontrabaß, bearbeitet und herausgegeben von Albin Findeisen. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn.

Die unter dem Namen „Storch-Etüden“ bekannten und bisher nur handschriftlich verbreiteten, in einigen Gegenden auch dem Komponisten Hrabé zugeschriebenen Übungsstücke für Kontrabaß hat Albin Findeisen jetzt unter dem Namen beider Komponisten in zwei Heften der Öffentlichkeit übergeben. 32 leichtere Etüden bilden den Inhalt des ersten, 25 größere den des zweiten Heftes. Speziell als Vorübung für das Orchesterspiel sind diese durchaus nicht schablonenhaften, sondern sehr anregenden Etüden unentbehrlich, da zahlreiche Anlehnungen an Kontrabaßstellen klassischer Werke den Schüler fast unmerklich in das Orchester einführen. Es ist ein Verdienst des Herausgebers, daß er dies wertvolle Übungsmaterial jetzt (mit guten und genauen Bezeichnungen versehen) weiteren Kreisen zugänglich gemacht hat. Daß sich auch einige Cello-Etüden von Dotzauer in dieses Werk eingeschlichen haben, sei der Kuriosität halber erwähnt.

396. **Alexandre Jurassowsky**: Sonate dramatique (c-moll) pour Violoncelle et Piano. op. 3. Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig. (2 Rb. 50 Kop.)

Der Komponist steckt noch mitten in der Sturm- und Drangperiode. Himmelstürmende, klanggewaltige Steigerungen und resignierte, schmerzliche Stimmungen wechseln in bunter Fülle, oft ohne logische thematische Entwicklung, miteinander ab. Wenn auch die melodischen Gedanken wenig ergiebig sind, so werden sie doch durch die Farbenfülle des fast zu voll gesetzten und sehr selbständig behandelten Klaviers wirkungsvoll umkleidet. Es steckt viel dramatisches Leben in dem Werk, viel jugendfrische Begeisterung, aber nicht Kultur genug, um einen vollen künstlerischen Genuß zu garantieren.

Hugo Schlemmüller

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Auch die Bilderbeigaben des vorliegenden Heftes, des letzten des elften Jahrgangs, sind Franz Schubert gewidmet. Sie beziehen sich teilweise auf den Schluß des Aufsatzes von Walter Dahms und sind, wie die Illustrationen des 1. Septemberheftes, dessen soeben erschienener großer Schubert-Biographie entnommen. Als Proben von Schuberts Noten- und Handschrift legen wir vor: Die Forelle (2 Blatt) und die erste Seite des Kyrie aus der Es-dur Messe. Das am 21. Februar 1818 entstandene Lied gehört zu den populärsten Schöpfungen des Meisters, der das Thema bekanntlich für den langsamen Satz seines Klavierquintetts op. 114 verwendet hat. Auch von Ch. F. D. Schubart, dem Dichter des Textes, besitzen wir eine Komposition der „Forelle“; ein Blick auf seine Vertonung zeigt uns den unermesslichen Abstand, der den schwäbischen Rhapsoden von dem österreichischen Liedersänger trennt. Die sichtbaren Folgen der Verwechslung der Streusandbüchse mit dem Tintenfaß erklärt der Tondichter in einer launigen Bemerkung auf der ersten Seite: „Eben, als ich in Eile das Ding bestreuen wollte, nahm ich, etwas schlaftrunken, das Tintenfaß und goß es ganz gemächlich darüber. Welches Unheil!“

Auf Schloß Zelesz in Ungarn — vgl. das Aquarell von A. F. Seligmann — weilte Schubert während der Sommermonate in den Jahren 1818 und 1824 als Hausmusiklehrer in der gräflich Esterhazy'schen Familie. Sein dortiger Aufenthalt ist für seine Entwicklung als Mensch und Künstler in mehrfacher Hinsicht von Bedeutung gewesen.

Sohn eines Schullehrers, Bruder eines Schullehrers, hat Schubert selbst bekanntlich lange Jahre hindurch das Amt eines Schulgehilfen bei seinem Vater bekleiden müssen, bis es ihm endlich durch Schobers Eingreifen gelang, sich von den lästigen Fesseln zu befreien. Unsere drei nächsten Abbildungen zeigen Wiener Schulhäuser, die mit dem Namen der Dynastie Schubert verknüpft sind: die alte Schule in der Grünen Torgasse; die alte Schule am Himmelpfortgrund No. 10 (heute Säulengasse No. 3); die Schule zu Sankt Anna, nach einem Aquarell von H. Burghart.

Die Einladung zu Schuberts einzigem Konzert ruft uns einen der wenigen Lichtblicke ins Gedächtnis, die des Meisters dornenreiche Laufbahn erhellten. Das in seinem Sterbejahr stattfindende denkwürdige Ereignis fiel durch einen Zufall auf den 26. März 1828, den Tag, an dem sich Beethovens Tod zum erstenmal jährte. Die Veranstaltung hatte einen glänzenden Erfolg, so daß der übergelückliche Tondichter an eine baldige Wiederholung dachte. Der Tod bereitete indessen allen solchen Wünschen und Hoffnungen ein jähes Ende. Wir verweisen unsere Leser auf die stimmungsvollen Dahms'schen Ausführungen im vorliegenden Heft und reihen als weitere Illustrationen an: die Anzeige von Schuberts Tod durch seinen Vater; die Einladung des Kirchenmusikvereins zu Sankt Ulrich am Platzl zum Seelenamt am 27. November 1828 (mit Aufführung des Mozartschen Requiems); die Einladung zur Totenfeier an Schuberts Vater (am 23. Dezember in der Augustiner Hof- und Pfarrkirche; die Einladung des Musikvereins an der Kirche zu Sankt Anna an Ferdinand Schubert, den Bruder des Meisters, die Direktion einer Messe für Franz am 18. Januar 1829 zu übernehmen; Schuberts Schädel (ruht mit den sterblichen Resten des Tondichters seit dem 23. September 1888 auf dem Wiener Zentralfriedhof).

Zum Schluß überreichen wir unseren Lesern das Exlibris zum 44. Band.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written in German and are partially obscured by the musical notation. The text includes phrases like "Ich bin ein Fischer", "Ich bin ein Bauer", and "Ich bin ein Arbeiter".

DIE FORELLE (ZWEITE SEITE)



July 1828 L. B. Phelps

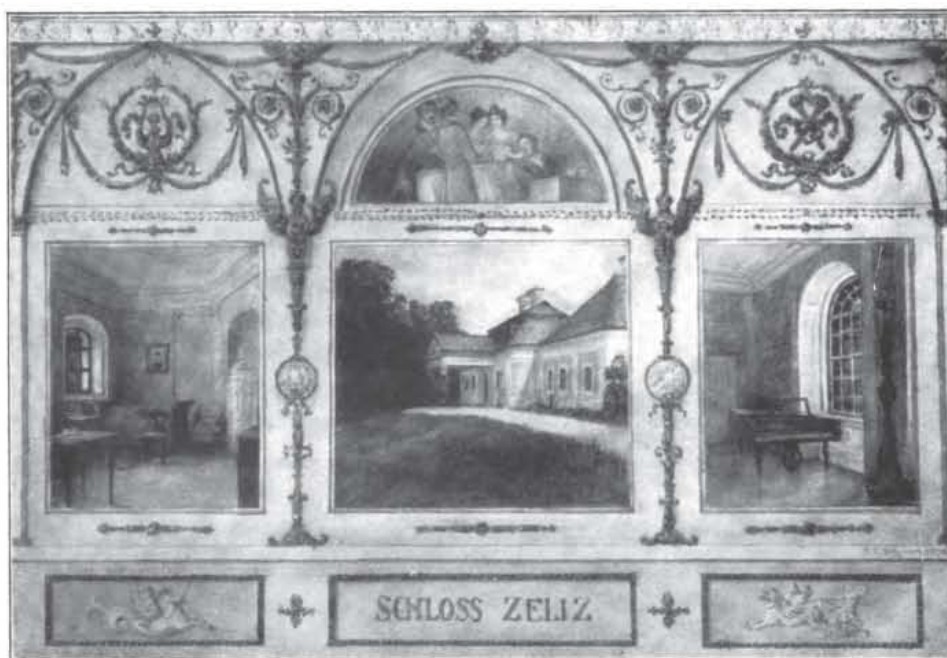
Kyrie

Andate con moto quasi Allegretto

Violini
Flauto
Oboe
Clarinetto
Fagotto
Trombe
Trombi
Organo
Soprano
Alto
Tenore
Basso

DIE ERSTE SEITE DES KYRIE AUS DER ES-DUR-MESSE (JUNI 1828)





SCHLOSS ZELESZ IN UNGARN

Aquarell von A. F. Seligmann

Links das von Schubert bewohnte Zimmer, rechts das von ihm benutzte Klavier,
oben das Vokalquartett der gräflichen Familie: Baron Schönstein, Graf Esterhazy,
Komtesse Marie und Komtesse Karoline, Schubert am Klavier



DIE ALTE SCHULE IN DER GRÜNEN THORGASSE
IN WIEN





DIE ALTE SCHULE AM HIMMELPFORTGRUND N^o. 10
HEUTE SÄULENGASSE 3 IN WIEN



DIE SCHULE ZU SANKT ANNA IN WIEN
Aquarell von H. Burghart



Einführung

zu dem Privat Concert, welches Frau. Schulz am
6. März. Hr. v. Ullrich, am 1. April. der edelw. Musikvereins
mit dem Fiedler. A. J. zu geben die Güte haben wird

Vorkommende Stücke

- [illegible]

Entwickelung von B. H. W. wird in der Fruchtentwicklung
der Hirschen Hirschen, Entfaltung und -entwicklung der

EINLADUNG ZU SCHUBERTS
EINZIGEM KONZERT





SCHUBERTS SCHÄDEL





Ex libris

Ex libris zum 44. Band der MUSIK



DIE MUSIK

GENERAL LIBRARY
OCT -8 1912
UNIV OF MICH

HALBMONATSSCHRIFT
MIT BILDERN UND
NOTEN



HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 24

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
11. JAHRG. · SEPTEMBER

1912

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Steinway & Sons

NEW YORK

HOF-PIANO-FABRIKEN

LONDON

HAMBURG

JUNGFERNSTIEG 34



BERLIN W

KÖNIGGRÄTZERSTR. 6

Flügel • Pianinos

in höchster Vollendung • 150000 im Gebrauch

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.

EUGEN D'ALBERT

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.

TERESA CARREÑO

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.

I. J. PADEREWSKI

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.

SOFIE MENTER

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schweigen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.

ERNESTINE SCHUMANN-HEINK

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.

Prof. MAX REGER

Ich spiele „Steinway“, weil ich es für das Beste halte.

JOSEF HOFMANN

Vertreter für Rußland:

Jul. Heinr. Zimmermann, St. Petersburg

Moskau, Riga

Katalog durch die Fabrik, Hamburg 6

KONZERT-BUREAU EMIL GUTMANN BERLIN - MÜNCHEN

SAISON 1912-13

Philharmonie, Montag, 23. September, 8 Uhr:

Symphonie-Konzert

mit dem Philharmonischen Orchester. Dirigent:

WILLEM MENGELBERG,

Leiter des Concertgebouws, Amsterdam, und der Museumskonzerte, Frankfurt a. M.

Mitwirkend: K. u. k. Kammersänger

LEO SLEZAK

Erster Tenor der Metropolitan Opera, New York

Erstes Auftreten in Berlin

PROGRAMM: Beethoven, Erste Symphonie — Ponchielli, Arie aus Gioconda — Meyerbeer, Arie aus Huguenotten — Weber, Euryanthe-Ouvertüre — Gesänge von Schubert, Loewe, R. Strauß — R. Strauß, Heldenleben

Karten à M. 15, 10, 8, 6, 4, 3, 2 bei Bote & Bock, A. Wertheim

Fürstenwalde-Spree, Gesellschaftshaus
(56 Bahnkilometer von Berlin):

Vier Symphonie-Abende (Beethoven-Zyklus)

mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung von Felix

WEINGARTNER

Mitwirkend: Bruno Kittelscher Chor und hervorragende Solisten

I. Dienstag, 15. Oktober, 8 Uhr | III. Montag, 25. November, 8 Uhr
II. Dienstag, 5. November, 8 Uhr | IV. Dienstag, 10. Dezember, 8 Uhr

Sonderzüge an den Konzertabenden Berlin-Fürstenwalde

Programmprospekte, Kartenausgabe bei Bote & Bock, A. Wertheim

Philharmonie (Großer Saal):

Sechs Symphonie-Konzerte (Werke der Klassiker und der Modernen)

mit dem Philh. Orch. und unt. Mitwirk. Berliner Chorvereinigungen, unt. Leitung von

OSKAR FRIED

I. Freitag, 18. Oktober, 8 Uhr | III. Mittwoch, 18. Dez., 8 Uhr | V. Dienstag, 4. Februar, 8 Uhr
II. Freitag, 15. Novemb., 8 Uhr | IV. Freitag, 3. Januar, 8 Uhr | VI. Donnerst., 27. März, 8 Uhr

SOLISTEN: Wilhelm Backhaus (Klavier), Charles Cahier, Hofopernsängerin (Alt), Pablo Casals (Violoncelli), Tilla Durieux (Rezitation), Gertrude Foerstel, Kammersängerin (Sopran), Maria Freund (Alt), Paul Seidler, Hofopernsänger (Tenor), Felix Senius, Kammersänger (Tenor) u. a. m.

Werke von Bach, Beethoven, Berlioz, Brahms, Bruckner, Alfred Casella, Frederick Dellus, Oskar Fried, Liszt, Gustav Mahler, Mozart, Moussorgsky, E. N. v. Reznicek, Arnold Schönberg, Schumann, Richard Strauß usw., darunter zahlreiche Uraufführungen und Erstaufführungen.

Näheres in den Programmprospekten — Preise der Plätze M. 8.—, 6.—, 4.—, 3.—, 2.—, 1.—, bei gleichzeitiger Entnahme der Karten für alle sechs Konzerte

auf M. 40.—, 30.—, 20.—, 15.—, 10.— ermäßigt

Programmprospekte, Kartenausgabe bei Bote & Bock, A. Wertheim

Prospektausgabe, Vormerkungen, Auskünfte

KONZERT-BUREAU EMIL GUTMANN

Berlin W 35, Karlsbad 33 —- Telephon: Amt Lützow 4192

F. W. GADOW & SOHN
MUSIKVERLAG :: HILDBURGHAUSEN

NEUIGKEITEN HERBST 1912:

WILHELM BERGER, GEBET (E. Geibel)

für gemischten Chor
(aus dem Nachlaß herausgegeben)
Partitur M. 0.80, Stimmen je M. 0.20

Arnold Mendelssohn, Acht geistliche Chorsätze

für gemischten Chor
Partitur M. 1.50, Stimmhefte je M. 0.30

OTTO TAUBMANN, ECHO (J. Fr. Ahrens)

für Männerchor

OTTO TAUBMANN, SONNENAUFGANG (M. Moltke)

für Männerchor
Partitur je M. 1.—, Stimmen je M. 0.20

Armin Knab, Gesellenliebe (Bartsch)

für Männerchor

Armin Knab, Umkehr (Eichendorff)

für Männerchor
Partitur je M. 0.80, Stimmen je M. 0.15

Heinrich Wiltberger, Zwölf Männerchöre

Partitur M. 1.20, Stimmhefte je M. 0.25

HEINRICH MARSCHNER, BALLADEN

für eine Singstimme mit Klavierbegleitung
Gesammelt und herausgegeben von Dr. Leopold Hirschberg
Bis jetzt erschienen: zwei Bände je M. 2.50

MARGARETE SCHWEIKERT, LOBE DEN HERRN

(Psalm 104)
für eine Singstimme mit Begleitung von Violine und Orgel
M. 1.50

KATALOG AUF WUNSCH KOSTENFREI

SOEBEN ERSCIEN:

BRAHMS

VON
J. A. FULLER-MAITLAND

AUTORISIERTE DEUTSCHE BEARBEITUNG
VON
A.W. STURM

MIT 150 ABBILDUNGEN
GEHEFTET 4 MARK, GEBUNDEN 5 MARK

NÄHERE ANGABEN SIND AUS DEM DIESEM
HEFT BEIGEgebenEN PROSPEKT ERSICHTLICH



SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN UND LEIPZIG

Letzter großer Erfolg
auf dem Schwedischen Musikfest in Dortmund
durch HENRI MARTEAU

TOR AULIN

VIOLIN-KONZERT No. 3 c-moll op. 14

Orchester - Partitur : : 10 M. no. Orchester-Stimmen : : 20 M. no.
Für Violine mit Klavierbegleitung 8 M. no.

Über die Aufführung in Dortmund schrieben u. a.:

Berliner Tageblatt: Tor Aulins Violinkonzert No. 3 gehört zu dem Hervorragendsten, was ich auf diesem Gebiete kenne.

Signale: Tor Aulin bedarf, besonders als Violinkomponist, keiner Vorstellung, und da Henri Marteau das c-moll-Violinkonzert geradezu strahlend schön spielte, wurde dieses Tor Aulinsche Stück zu einer Glanznummer des Festes.

Allgemeine Musikzeitung: Henri Marteau spielte Tor Aulins Drittes Violinkonzert in c-moll, ein so ganz aus der Natur des Instrumentes erwachsenes, ungemein anregendes und schön gearbeitetes Werk. Das Publikum war ganz enthusiastisch.

Einige Auszüge aus Kritiken früherer Aufführungen:

Harmonisch interessant, klanglich wirkungsvoll, frisch erfunden und durchweg sehr geschickt gearbeitet, wird dieses Konzert bei der Aufführung stets Sympathien erwecken und auch für den Solisten eine dankbare Aufgabe bieten. *Signale.*

Durch das Konzert geht ein stark melodischer Zug, und eine schöne Leidenschaftlichkeit entfaltet sich in allen drei Sätzen. Es wäre sehr erfreulich, dem Konzert recht bald im öffentlichen Musikleben zu begegnen, und ich hege keinen Zweifel, daß dasselbe überall gute Aufnahme und verdienten Beifall finden wird. *Musikalisches Wochenblatt.*

Dankbar spielt sich das Violinkonzert c-moll von Tor Aulin. Seine innige Melodik, seine romantische Färbung sichern ihm dann auch Freunde, wenn es ein wenig größer als Henri Marteau zum Vortrage bringt. *Leipziger Tageblatt.*

Tor Aulins Drittes Konzert stellen wir unter die besten neuerer Zeit überhaupt; ohne Bruch konnte es ebensowenig entstehen, wie ohne Schumann und Brahms, und einen diskreten schwedischen Ton schlägt es erst im Volkstanz des Finale an. Gleich entzückend bleibt aber seine Natürlichkeit und Frische wie sein echt geigerischer, quellender Gesangereichtum. *Leipziger Neueste Nachrichten.*

Der Erfolg der Komposition war ein ganz hervorragender, in seiner spontanen Herzlichkeit von seltener Echtheit. *Hamburger Nachrichten.*

Auf Wunsch erfolgt gerne Ansichtssendung durch die Verlagshandlung

Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig
St. Petersburg - Moskau - Riga

NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XI/24

NEUE OPERN

Eugen d'Albert: „Die Sklavin aus Rhodos“ betitelt sich ein Bühnenwerk, mit dessen Komposition der Tonsetzer zurzeit beschäftigt ist. Roda Roda und Gustav Meyrink haben den Text geschrieben. (Den Buchverlag hat die Firma Schuster & Loeffler übernommen.) Das Werk wird noch in dieser Saison in München aufgeführt werden.

Henri Busser: „Die korinthische Hochzeit“, nach dem Drama von Anatole France. **Ruggiero Leoncavallo:** „Der Zigeuner“, des Maëstros neuestes Werk, wird in London zur Uraufführung kommen.

Marziano Perosi: „Jenny“, ein aus einem Prolog und drei Akten bestehendes Werk, hat der Komponist soeben vollendet.

OPERNREPERTOIRE

Pyrmont: Ein Lortzing-Abend am Fürstlichen Schauspielhaus, wo der Meister einst selbst als Schauspieler sieben Sommer hindurch aufgetreten ist, brachte drei vergessene Liederspiele, von denen die beiden ersten „Der Pole und sein Kind“ und der unveröffentlichte „Weihnachtsabend“ gerade vor 80 Jahren zuerst gegeben wurden; das dritte, „Eine Berliner Grisette“, zu dem Lortzing als Kapellmeister des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters die Musik schrieb, stammt aus seinem letzten Lebensjahre 1850. Die Darstellung durch das Geraer Hoftheater-Ensemble unter der Leitung von Max Reitz erweckte die kleinen Biedermeier-Stückchen zu frischem Leben. Zur musikalischen Leitung war Georg Richard Kruse berufen worden, der Tags darauf noch ein Symphoniekonzert der Kurkapelle dirigierte, in dem die Symphonie und drei Ouvertüren Otto Nicolais zur Aufführung gelangten.

Schworn i. M.: Im Rahmen der vom 12. bis 15. Oktober hier stattfindenden Aufführungen französischer Musik kommen auch zwei Bühnenwerke zur Darstellung: das vieraktige Musikdrama „Monna Vanna“ von Henri Fèvre (Uraufführung in Deutschland) und „Manon“ von Massenet.

KONZERTE

Berlin: Das Konzertbureau Emil Gutmann kündigt folgende Veranstaltungen an: Eröffnungs-Symphoniekonzert in der Philharmonie mit dem Philharmonischen Orchester (23. September) unter Leitung von Willem Mengelberg. — Vier Symphonieabende (Beethovenzyklus) in Fürstenwalde (15. Oktober, 5. u. 25. November, 10. Dezember) unter Felix Weingartner mit dem Blüthner-Orchester. — Sechs Symphoniekonzerte mit den Philharmonikern und Berliner Chorvereinigungen in der Philharmonie (18. Oktober, 15. November, 18. Dezember, 3. Januar, 4. Februar, 27. März) unter Oskar Fried. — Vier Symphoniekonzerte im Blüthnersaal mit dem Blüthner-Orchester (28. Dezember, 25. Januar, 22. Februar, 15. März) unter Leitung von Ferruccio Busoni und Max Reger. — Ein Bruckner-Fest und zwei andere musikalische Veranstaltungen beschließen im Frühjahr 1913 die Saison.

Hoflieferant



Gegr. 1889.

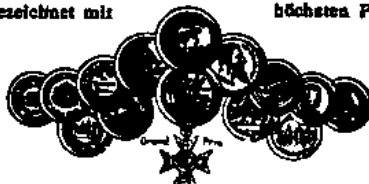


Erste
Harmoniumfabrik
in Deutschland nach
Saugwindsystem.



Ausgezeichnet mit

höchsten Preisen.



Th. Mannborg

Hof-Harmonium-Fabrik.

Harmoniums
von den klein-
sten bis zu
den kostbar-



sten Werken
in höchster
Vollendung

Großer Prechtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenz, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Gegr. 1883.

Hof-Pianofortefabrikant

Gegr. 1883.

Berlin SW 68, Kochstraße 60, 61, 62.

Flügel - Pianos

Miniaturflügel:

1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuss. Silberne Staatsmedaille.

MORIZ ROSENTHAL

K. k. Kammervirtuose und Kgl. Hofpianist

WIEN I.

Rathausstraße 20

wird in den Monaten November-Dezember 1912, Januar 1913 in Deutschland konzertieren. Anträge direkt oder an die Konzert-Direktionen.

BERLIN. GERMANIA, 16. Dezember 1911:

„Rosenthal spielte nach Werken von Bach, Couperin, Scarlatti, Chopin (B-moll-Sonate), Liszt, und zwar so gewaltig, so vollendet und mit so hinreißendem Elan, daß sich angesichts dieser künstlerischen Offenbarungen jedes Wort der kritischen Bewertung erübrigt. So spielt keiner Liszt. Die Genialität dieses einzigen Künstlers wirkte förmlich erdrückend. Alles stand unter dem magnetischen Bann seiner Persönlichkeit. Moriz Rosenthal ist und bleibt der Souverän unter den vielen Fürsten des Klaviers.“

HAMBURG. HAMBURGER NACHRICHTEN, 31. Oktober 1905:

„Moriz Rosenthal, dieser König unter den Klavierspielern großen Stils, überraschte uns mit einer unbeschreiblich zarten und feinsinnigen Interpretation des E-moll-Konzertes von Chopin, das, schwermütig-süße Melodik und poetische Arabeske, in allen seinen Tonzubern unter seinen zärtlichen und delikaten Händen lebendig ward. Rosenthal, der Bravouröseste unter den großen Bravourspielern, der Virtuoseste in dem Virtuosenengeschlecht unserer Zeit, huldigt heute als Künstler einem Schönheitskult, der diejenigen überrascht haben wird, die der Entwicklung dieses Klaviertitanen mit Aufmerksamkeit gefolgt sind. Es ist vor allem seine Tonkultur, sein durchgeistigt-sinnlicher Anschlag, die fast transzendente Klarheit des musikalischen Ausdrucks, die seiner Kunst den Charakter einer sublimen Reife gibt.“

Halberstadt: Der Musikverein (Leitung: Fritz Hellmann) bringt in seinen sechs Konzerten u. a. das Requiem von Sgambati zur Aufführung. Das fünfte Konzert ist eine Wagner-Gedenkfeier.

Hamburg: Gustav Mahlers achte Symphonie wird in Hamburg zur Eröffnung der Konzertsaison am 30. September und 1. Oktober aufgeführt werden. Die Chorpartie singen der Riedelverein und andere Leipziger Chöre. Dirigenten sind: Dr. Georg Göhler und José Eibenschütz.

Ischl: Am 22. August fand unter der Leitung André Hummers der erste der angekündigten Ischler Brahms-Abende statt. Das Programm dieser allsommerlich geplanten Veranstaltungen soll in erster Linie jene Werke des Meisters berücksichtigen, die in Ischl entstanden sind. Diesmal kamen zur Aufführung: Akademische Festouvertüre, C-dur Trio, Symphonie No. 1 und Lieder. Der Reinertrag des Abends fließt dem Fond zur Errichtung eines Brahms-Denkmal in Ischl zu.

Pyrmont: Anton Dvořák-Fest (14. und 15. August) Die gesamte Leitung hatte der junge, äußerst talentierte Steinbach-Schüler Fritz Busch in Händen. Der erste Tag brachte an Orchesterwerken die Hussitska-Ouvertüre und die zweite Symphonie in d-moll. Das Kämpfen und Ringen der Hussitenzeit kam wundervoll plastisch zum Ausdruck. Die Symphonie klang mit Ausnahme des entzückenden dritten Satzes ein wenig farblos; man hätte besser getan, sie am Anfang zu spielen, statt nach dem herrlichen Violin-Konzert, das, von Gustav Havemann schlechthin meisterhaft gespielt, einen sehr starken Eindruck machte, den zu überbieten die nachfolgende Symphonie nicht mehr imstande war. Das Morgenkonzert am 15. begann mit dem Streichertzett op. 74 für zwei Violinen und Bratsche, einem Werke von unendlicher Frische und Liebesswürdigkeit. Dann sang Emmy Leisner mit ihrem wundervollen Mezzo-Sopran sechs der biblischen Lieder aus op. 99, ihren Inhalt voll ausschöpfend. Die Lieder hinterließen einen starken Eindruck. Nicht ganz einwandfrei war die Wiedergabe des Es-dur Klavierquartetts. Zwar gab jeder vier Künstler (Havemann, Szanto, Grümmer u. Busch) sein Bestes, aber es fehlte vielfach das Verschmelzen der Stimmen, das Einheitliche des Klanges. Den beiden Legenden, die das letzte Konzert einleiteten, merkt man's in ihrem kunstvollen Orchestergewande nicht an, daß sie von Haus aus Klavierstücke sind, die Dvořák später für Orchester bearbeitete. Das Cello-Konzert op. 104 wurde von Paul Grümmer mit großem, schönem Ton, verständnisvoller Auffassung und hinreißender Verve gespielt. Das „Heldenlied“, eine der letzten symphonischen Dichtungen, ist mehr ein Virtuosenstück für den Dirigenten, als ein Labsal für den Zuhörer; es ist des Kampfes darin gar kein Ende, und leider streift Dvořák hier allzu scharf die Grenze des Trivialen. Aber seitens des Dirigenten und des Orchesters war es eine Glanzleistung. Der künstlerische Erfolg des Festes war bedeutend.

Salzburg: Kammermusikkonzerte des Mozarteums. Die Internationale Stiftung Mozarteum hat den Plan zu verwirklichen begonnen, in den Jahren zwischen den großen Salzburger Musikfesten kleinere Veranstaltungen zu arrangieren, um mit der musikalischen Welt Fühlung zu behalten. Heuer beschränkte man sich auf vier Kammermusikkonzerte; in erster Linie kam natürlich wieder Mozart zur Geltung; daneben aber in jedem Konzert auch andere Heroen: Beethoven, Schubert, J. Haydn, J. S. Bach. Den Hauptanteil an dem kleinen Feste hatte das Fitzner-Quartett (Wien). Eine starke Anziehung für das kleine Fest war auch das Bachspiel des Künstlerpaares Petschnikoff. Das Mozarteum selbst bewährte sich mit zwei hervorragenden Künstlern: dem Konzertmeister Hausner und Ledwinka. Von der Wiener Hofoper stellten sich die Herren Ary van Leeuwen (Flöte), Römagnoli und Stiegler (Horn) in den Dienst der Sache.

Schwerin i. M.: Vom 12. bis 15. Oktober finden hier Aufführungen französischer Musik statt, die einen Überblick über das zeitgenössische musikalische Schaffen Frankreichs bieten wollen. In den Konzerten (über die Opernvorstellungen vgl. die Rubrik „Opernrepertoire“) gelangen die Hauptvertreter der modernen französischen Musik zu Wort: César Franck, Camille Saint-Saëns, Théodore Dubois, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Claude Debussy, Paul Dukas und Albéric Magnard. Als Solisten sind gewonnen: Henri Marteau, das Marteau-Quartett, Raoul Pugno, Marie-Louise Debogis. Die Leitung des Ganzen liegt in den Händen von Hofkapellmeister Prof. Willibald Kachler.

Sondershausen: Am 21. und 22. September findet hier ein Liszt-Fest statt, für das folgendes Programm festgesetzt ist: Liszt (Bergsymphonie, Psalmen 137 und 129 für Soli und gemischten Chor, Szene der Johanna für Mezzosopran und Orchester, Ungarische Phantasie für Klavier und Orchester, Männerchöre a cappella, Orgelstücke), Richard Strauss (Violinkonzert), E. E. Taubert (Ballade für Orchester), Cornelius (Szene aus „Gunld“ für Sopran und Orchester), Max Reger (Orgelphantasie und Lieder), Sinding (Lieder), C. Franck (Geistliches Stück für Sopran mit Orgel), A. Winterberger (Requiem für Sopran mit Orgel), Alex. Ritter (Benedictus für Sopran, Orgel, Violine, Harfe). Beteiligt sind u. a. die Damen Schabbel-Zoder, Erler-Schnaudt, Dietz, Remmert; die Herren Wallnöfer, Zeller, Fischer, Kohmann, Waldemar Meyer und Egidi. Orchester: die Fürstliche Hofkapelle; Chöre: Cäcilienverein und Seminar-gesangsverein - Sondershausen. Festdirigent: Hofkapellmeister Prof. Corbach.

TAGESCHRONIK

Ein amerikanischer Richard Wagner-Verein. In den Vereinigten Staaten ist, wie der „Guide musicale“ mitteilt, auf breiter Basis ein Richard Wagner-Verein gegründet worden, der sich in erster Linie das Ziel gesetzt hat, den bevorstehenden 100. Geburtstag des Meisters in allen großen Städten Amerikas in würdiger Weise zu feiern. Es sollen in allen größeren

Gebr. Schwechten

vormals Schwechten & Boes



Flügel und Pianos

Servorragende Erzeugnisse

Berlin 48/60, Wilhelm-Strasse 118,
an der Anhalt-Strasse
Zur Vermeidung von Irrtümern bitten
genau Firmierung und Adresse zu beachten.

Verlag von Ries & Erler in Berlin

Neuheiten

In Vorbereitung:

Georg Schumann: Das Tränenkrüglein

Dichtung nach der Volksage von Hermann
Erler — Für gemischten Chor, Soli, Klavier,
Harmonium und Harfe

Julius Wachsmann: Das Hexlein

Musikalische Komödie nach F. Wittels von
Richard Batka (in drei Bildern)

Walter Braunsfels: Ulenspiegel

Oper in drei Aufzügen

August Förster

Pianofortefabriken

Kais. und Königl. Hoflieferant

Flügel * Planinos

Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, Georgswalde i. Böhmen,
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz,
Zittau, Bautzen.



25 goldene und silberne Medaillen.
Königl. Sächs. Staats-Medaille.
K. K. Österr. Staats-Medaille.

Goldene und Silberne Handels-
kammer-Medaille für hervorra-
gende Leistungen im Klavierbau.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Blindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle
zu Konzerten, Vorträgen, Fest-
lichkeiten etc. wende man sich ge-
fälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Potsdamerstr. 41.

Städten der Union Musikfeste abgehalten werden, die im Zeichen der Wagnerischen Kunst stehen. Der neue Richard Wagner-Verein wird zugleich für die regelmäßige Veranstaltung großer Wagner-Konzerte in den Vereinigten Staaten sorgen, wobei als Solisten nur erste Kräfte der Sängervelt zur Mitwirkung herangezogen werden.

Shakespeare-Konzerte in London. Ein ebenso originelles wie interessantes Unternehmen waren die historischen Konzerte, die Sir Henry Wood in der Londoner Express-Hall kürzlich beendet hat. Das Programm der zehn Vorführungen, die alle mit größtem Erfolg aufgenommen wurden, bestand nur aus Musikwerken, die durch die Dramen Shakespeare's inspiriert waren. Es waren nicht weniger als 88 Musikstücke, darunter 34 Ouvertüren, 12 symphonische Dichtungen, 5 Fragmente von Balletmusik. Die englischen Autoren waren natürlich am zahlreichsten vertreten: 46 Kompositionen wurden zu Gehör gebracht, die die Werke des größten britischen Dichters vertonten; der älteste dieser Komponisten war J. Wilson (1594), und ihm folgten andere in ununterbrochener Reihenfolge bis zur Gegenwart.

Ein neues Liszt-Werk wird im Laufe des Winters im großherzoglichen Hoftheater in Weimar seine Uraufführung erleben. Wie bereits berichtet, hat Hofkapellmeister Raabe gelegentlich seiner Tätigkeit als Kustos des Liszt-Museums in Weimar eine Anzahl Liszt'scher bisher völlig unbekannter Originalarbeiten ans Licht gefördert, die, wenn auch vom Meister vielleicht nicht zur Veröffentlichung und Aufführung für geeignet erachtet, doch für die musikalische Welt einen hohen Wert besitzen. Das für dieses Jahr zur Aufführung gelangende Werk ist „Titan“ betitelt und für Bariton und Orchester geschrieben. Der Text stammt von dem Liederdichter des nachklassischen Weimar, dem Legationsrat Franz v. Schöber, dem Freund Schuberts.

Ein Johann Kuhnau-Museum soll in der sächsischen Bergstadt Geising geschaffen werden. Bei der Feier des 450jährigen Besitzes der Stadtgerechtigkeit des Ortes wurde dieses Sohnes der Stadt gedacht und der Grundstock des Museums errichtet. Johann Kuhnau (1600 bis 1722) war einer der berühmten Leipziger Thomaskantoren und als solcher der direkte Vorgänger Johann Sebastian Bachs.

Ein Orchester von Komponisten. Massener's Tod gibt dem „Gaulois“ Gelegenheit, an eine Anekdote zu erinnern, die der Öffentlichkeit bisher kaum bekannt geworden sein dürfte. Es war kurze Zeit nach der Gründung des „Écho de Paris“, als dessen Chefredakteur aus Anlaß irgendeines Geburtstages ein Banket veranstaltete. Dem Essen folgte ein geselliges Beisammensein, in dessen Verlauf ein Orchester zusammengestellt wurde, dem so ziemlich alle hervorragenden französischen Tonsetzer der Zeit als ausübende Musiker angehörten. So spielte Saint-Saëns die große Trommel, Audran Cornet à piston, Lecocq Violine, Planquette Flöte, Reyer Klarinette und Massenet die Schlaginstrumente. Das Orchester, das sich kein Krösus hätte leisten können, spielte unter der Leitung von Lamoureux ein halbes Dutzend von Stücken, und so oft ein solches Stück eins der Orchestermit-

glieder zum Autor hatte, war der Betreffende gehalten, sich vom Stuhl zu erheben und seinen Part stehend zu spielen. So erhob sich Lecocq, als eine Nummer aus seiner komischen Oper „Fleur de Thé“ gespielt wurde, Planquette, als eine Phantasie aus seinen „Glocken von Cornéville“ an die Reihe kam und so fort. Daß dieses Orchester einen beispiellosen Erfolg hatte, bedarf nicht erst der Erwähnung.

Musiker und Tuberkulose. Eine Untersuchung über die Rolle, die die Schwindsucht als Todesursache bei den Sterbeziffern der einzelnen Berufe spielt, veröffentlicht ein englischer Forscher auf Grund umfassender statistischer Feststellungen. Seine Beobachtungen erstreckten sich zunächst auf die sogenannten freien Berufe, und dabei zeigte sich die überraschende Tatsache, daß die Ärzte verhältnismäßig am seltensten von der Schwindsucht befallen werden. In der Tat kann die Tuberkulose nur in 6,8 von hundert Fällen als Todesursache angesprochen werden. Am zweitgünstigsten präsentiert sich der geistliche Beruf, in dem die Zahl der Todesfälle durch Schwindsucht 10,2 vom Hundert beträgt. Die Juristen folgen mit 11,8. Am größten und am auffälligsten sind jedoch die Verheerungen der Schwindsucht unter den Musikern, denn hier erhebt sich die Zahl der auf Tuberkulose zurückgehenden Todesfälle auf den Satz von 26 vom Hundert. Es scheint also, als ob die Jünger der Tonkunst in ganz unverhältnismäßig größerem Maße den Verheerungen der Tuberkulose ausgesetzt sind als die Mitglieder der anderen freien Berufe.

Das Meyerbeer-Fest in Spa. Es wird uns geschrieben: In Spa ist Meyerbeer, der von 1829 bis 1859 fast jährlich an der Quelle des Pouhon Erholung und in den herrlichen Waldungen der Umgebung neue Kraft zum Schaffen suchte, ein Denkmal errichtet und im Anschlusse hieran ein Festkonzert veranstaltet worden: ein Meyerbeer-Fest. Manche Werke Meyerbeers sind in Spa entstanden. Hier wurde der „Robert“, als das Libretto noch dreiaktig war, konzipiert, hier wurden die „Hugenotten“, der „Prophet“ und die „Afrikanerin“ zum Teil geschrieben, und hier sah Meyerbeer bei einem Ausflug in Gestalt eines singenden Bauernmädchens das Urbild der Dinorah. Der Bürgermeister von Spa hat der Stadt das Denkmal gestiftet, das in der Mitte des Kurhausgartens seinen Platz gefunden hat. Das Monument, das Werk eines jungen Bildhauers namens Gir, besteht aus Bronze und stellt den Kopf des Komponisten in älteren Jahren dar. Der Steinsockel, auf dem die Büste steht, ist durch zwei ebenfalls aus Bronze gefertigte Plaketten geziert. Die eine weist Figuren aus dem „Nordstern“, der „Afrikanerin“ und anderen Opern des Meisters auf, in deren Mitte der Graf St. Bris sich befindet. Die andere zeigt Meyerbeer auf einem ... Esel. Dieses Bild ist aber keine Karikatur, wie es auf den ersten Blick erscheint, sondern der Komponist benutzte bei seinem Kuraufenthalte häufig eins dieser seinerzeit in Spa üblichen Reittiere. Den Auftakt zu dem Feste, wie die Veranstaltung genannt wurde, bildete ein Fackelzug am Abend des 17. August. Am folgenden Tage vormittags fand alsdann die Denkmalsenthüllung statt. Nachdem zwei Reden gehalten

Für jeden Musiker von größtem Interesse!

Soeben erschien:

MUSIKER-ELEND

Betrachtungen über trostlose und unwürdige Zustände im Musikerberuf von

STEPHAN KREHL. M. 1.50

INHALT: Täuschungen und Enttäuschungen — Tote Seelen — Kritische Bedenken — Die Musik auf Irrwegen — Unwissende Musikschüler — Mehr Liebe.

Rücksichtslos leuchtet der Autor in alle Winkel und Ecken des modernen Musikertums hinein und deckt ohne Erbarmen Krebschäden unseres heutigen Musiklebens auf, deren vollstes Erkenntwerden den ersten Schritt auf dem Wege zu ihrer Heilung bedeutet. Der Autor belegt seine Ausführungen allenthalben mit aus dem Leben selbst genommenen, nicht etwa nur seiner Phantasie entkeimten Beispielen, vermeidet es aber strengstens, Namen zu nennen, da es ihm lediglich auf die Sache und nicht auf persönliche Angriffe ankommt.

Stimmen der Presse:

Deutsche Tonkünstler-Zeitung 1912, No. 247: „Mit gewaltigem Enthusiasmus ist das Werk geschrieben. Man sieht es jeder Zeile an: Der Verfasser meint es bitter ernst, wenngleich er sich eines fast durchweg humorvollen Tones bedient, der, verbunden mit einem glänzenden Stil, die Lektüre dieser Broschüre zu einem wahren Genuß macht.“

Kölnische Zeitung 1912, No. 810: „... müssen wir ihm in vielen Dingen beipflichten, vor allem auch an Musiker und Musikfreunde das Ersuchen richten, das Büchlein zu lesen, um an der Abhilfe der gerügten Mißstände selbsttätig mitwirken zu können.“

Leipziger Neueste Nachrichten 1912, No. 184: „... Krehls Darstellung ist von hohem Werte als Zustandsschilderung, als ein Dokument, wie sich die künstlerische, wirtschaftliche und ethische Gestaltung unseres Musiklebens im Urteil eines hochstehenden Geistes und universell gebildeten Fachmanns spiegelt, außerdem aber als aktuelle Kundgebung von verbender Kraft.“

Kleines Journal, Berlin, 29. Juli 1912: „... Alles in allem ist das Krehlsche Buch in höchstem Maße lesenswert. Eine weite Verbreitung kann der notwendigen Korrektur unseres unter dem Zeichen der Korruption stehenden Musiklebens nur förderlich sein.“

Blätter für Haus- und Kirchenmusik XVI. 11: „... Möchten doch viele das inhaltreiche Buch lesen.“

Heidelberger Tageblatt, 12. August 1912: „... ist das leidenschaftliche Bekenntnis eines schönheitsdurstigen Denkers. Die Delegierten des Allgem. Dtsch. Musikvereins, die im Herbst über diese Frage beraten wollen, mögen das Buch als Grundlage benutzen und als unentbehrliche Denkschrift empfehlen.“

Verlag von C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann) Leipzig.

August Förster

Pianosortefabrikant

Kaisert. und Königl. Hoflieferant

Flügel • Pianos

Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löwen i. Sachsen, Georgenstraße i. Berlin,
Berlin, Hamburg, Dresden, Gießen,
Zürich, Basel.



25 goldene und silberne Medaillen.
Königl. Preuss. Staats-Medaille.
R. R. Kaiserl. Staats-Medaille.
Goldene und silberne Handels-
kammer-Medaille für hervorra-
gende Leistungen im Kunstgewerbe.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Kindvorth-Scharwenka-Saal

Wegen Vermietung der beiden Säle
zu Konzerten, Vorträgen, Fest-
lichkeiten etc. wende man sich ge-
fälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Potsdamerstr. 41.

Während der Union Musikfeste abgehalten werden,
die im Zeichen der Wagnerischen Kunst stehen.
Der Herr Richard Wagner-Verein wird in Aussicht
für die regelmäßige Veranstaltung großer Wagner-
Konzerte in den Vereinigten Staaten sorgen,
wobei als Solisten nur erste Kräfte der Sängers-
welt zur Wirksamkeit herangezogen werden.

Shakespeare-Konzerte in London. Ein
sehr originelles Wienerisches Unternehmen
waren die historischen Konzerte, die Sir Henry
Wood in der Londoner Express-Hall kürzlich
veranstaltete. Das Programm der zehn Vor-
führungen, die alle mit größtem Erfolg auf-
genommen wurden, bestand nur aus Musik-
werken, die durch die Dramen Shakespeares
inspiriert waren. Es waren nicht weniger als
46 Musikstücke, darunter 34 Ouvertüren, 12 sym-
phonische Dichtungen, 5 Fragmente von Balet-
musik. Die englischen Autoren waren natürlich
am zahlreichsten vertreten: 46 Komponisten
wurden zu Gehör gebracht, die die Werke des
größten britischen Dichters vertonen: der älteste
dieser Komponisten war J. Wilson (1594), und
hin folgten andere in ununterbrochener Reihen-
folge bis zur Gegenwart.

Ein neues Liszt-Werk wird im Laufe des
Winters im großherzoglichen Hoftheater in
Weimar seine Uraufführung erleben. Wie
bereits berichtet, hat Hofkapellmeister Raabe
gelegentlich seiner Tätigkeit als Kurator des
Liszt-Museums in Weimar eine Anzahl Liszt-
scher bisher völlig unbekannter Originalschreibe-
nisse Licht geführt, die, wenn auch vom Meister
vielleicht nicht zur Veröffentlichung und Auf-
führung für geeignet erachtet, doch für die musi-
kalische Welt einen hohen Wert besitzen.
Das für dieses Jahr zur Aufführung gelangende
Werk ist „Ficus“ betitelt und für Bariton und
Orchester geschrieben. Der Text stammt von
dem Liederdichter des nachklassischen Weimar,
dem Legationsrat Franz v. Schöber, dem Freund
Schuberts.

Ein Johann Kuhnau-Museum soll in
der sächsischen Bergstadt Geising geschaffen
werden. Bei der Feier des 450-jährigen Bestan-
des der Stadtgegründung des Ortes wurde dieses
Johannes der Stadt gedacht und der Grundstock
des Museums errichtet. Johann Kuhnau (1695
bis 1722) war einer der berühmten Leipziger
Thomaschulmeister und als solcher der direkte
Vorgänger Johann Sebastian Bachs.

Ein Orchester von Komponisten.
Massenets Tod gibt dem „Gaius“ Gelegenheit,
an eine Anekdote zu erinnern, die der Welt-
lichkeit bisher kaum bekannt gewesen sein
dürfte. Es war kurze Zeit nach der Uraufführung
des „Écho de Paris“, als dessen Chef-
aus Anlaß irgendeines Geburtstages ein
veranstaltete. Dem Essen folgte ein ge-
beisammeln, in dessen Verlauf ein Or-
zusammengestellt wurde, dem so ziemlich
hervorragenden französischen Tonsetzer der
als ausübende Musiker angehörten. St.
Saint-Saëns die große Trommel, Audran
a piston, Lecocq Violine, Planquette Flöte,
Klarinette und Massenet die Schiaginstrau.
Das Orchester, das sich kein Krösus hätte be-
können, spielte unter der Leitung von Lau-
reux ein halbes Dutzend von Stücken, und
oft ein solches Stück eins der Orchester.

glicher zum Autor hatte, war der Betreffende gehalten, sich vom Stuhl zu erheben und seinen Part stehend zu spielen. So erhob sich Lerocq, als eine Nummer aus seiner komischen Oper „Fleur de Thé“ gespielt wurde, Planquette, als eine Phantasie aus seinen „Glocken von Corneville“ an die Reihe kam und so fort. Daß dieses Orchester einen beispiellosen Erfolg hatte, bedarf nicht erst der Erwähnung.

Musiker und Tuberkulose. Eine Untersuchung über die Rolle, die die Schwindsucht als Todesursache bei den Sterbefällen der einzelnen Berufe spielt, veröffentlicht ein englischer Forscher auf Grund umfassender statistischer Feststellungen. Seine Beobachtungen erstrecken sich zunächst auf die sogenannten freien Berufe, und dabei zeigt sich die überraschende Tatsache, daß die Ärzte verhältnismäßig am wenigsten von der Schwindsucht befallen werden. In der Tat kann die Tuberkulose nur in 6,4 von hundert Fällen als Todesursache angesprochen werden. Am zweitnächstesten präsentiert sich der geistliche Beruf, in dem die Zahl der Todesfälle durch Schwindsucht 10,2 von Hundert beträgt. Die Juristen folgen mit 11,8. Am größten und am auffälligsten sind jedoch die Verstärkungen der Schwindsucht unter den Musikern, denn hier erreicht die Zahl der auf Tuberkulose zurückgehender Todesfälle auf den Satz von 20 von Hundert. Leichter also als in der Länge der Tonkunst in ganz unverhältnismäßig größerem Maße der Verstärkung der Tuberkulose ausgesetzt sind als die Mitglieder der anderen freien Berufe.

Das Meyerbeer-Fest in Lpa ist uns geschrieben in Lpa der Meyerbeere, dem von 1824 bis 1874 fast jährlich an den Feiern des Pönders Erhebung und in der höchsten Würdigung der Umgebung, dem Kreis zum Gedenken, ein Festmahl, errichtet und im Ansehen dieser ein Festmahl, bestehend aus Meyerbeer-Fest, Kuchens, Wein.

[illegible]

Ein Mann, der sich nicht scheut, zu fragen!

Sachen: 2743 (100%)

MUSIKER- ELEND

Betrachtungen über traktator und an- wändige Zustände im Auslieferungszustand

STEPHAN KRENL 0.150

INHALT Täuschungen und Enttäuschungen - Tote Seelen - Kritische Gedanken - Die Musik auf Irwegen - Inwissende Musikschüler - Mohi Lindu

Pflichtsichtnahme leuchtet der Autor in allen Winkel und Ecken des modernen Musikstums hinein und bekennt sich zu harmlosen Verurteilungen unseres heutigen Musiklebens auf deren vollstes Erkenntniswert. Den ersten Schritt auf dem Wege zu ihrer Heilung bedeutet Der Autor heilige seine Ausführungen allenthalben mit aus dem Leben selbst genommenen, nicht etwa nur seiner Phantasie entnommenen Beispielen, vermeidet es aber strengstens, Namen zu nennen, da es ihm lediglich auf die Sache und nicht auf persönliche Angriffe ankommt.

Stimmen der Presse:

[illegible]

Kölnische Zeitung 1912 Nr. 410 (erschienen am 1. Juli)
 In dieser Nummer befindet sich, wie allen auch in
 früheren und künftigen Ausgaben, eine besondere Beilage,
 eine Broschüre, die enthält, was der Inhalt der ge-
 meinsamen Erklärung der beiden Parteien ist.

1. Wirtschaftliche Lage (1917 bis 1918)
 a) Wirtschaftliche Lage (1917 bis 1918)
 b) Wirtschaftliche Lage (1917 bis 1918)
 c) Wirtschaftliche Lage (1917 bis 1918)
 d) Wirtschaftliche Lage (1917 bis 1918)
 e) Wirtschaftliche Lage (1917 bis 1918)
 f) Wirtschaftliche Lage (1917 bis 1918)
 g) Wirtschaftliche Lage (1917 bis 1918)
 h) Wirtschaftliche Lage (1917 bis 1918)
 i) Wirtschaftliche Lage (1917 bis 1918)
 j) Wirtschaftliche Lage (1917 bis 1918)

Virgins Journal Beeth 76 July 1912

Rüben 10r. Mars. 1896. K. N. Schönbach. A.
Heidelberger Fachbibl. für Naturwiss.

Verlag von C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung
(R. Lindemann) Leipzig.

CEFES-EDITION

Soeben erschien:

HEINRICH DESSAUER-BÉRIOT Neue Skalen-Übungen

Vorbereitende Übungen zur Einführung in die 2., 3., 4. und 5. Lage, die dazu dienen, dem Schüler zur Sicherheit in diesen Lagen zu verhelfen. M. 1.— no.

Violin-Unterrichtswerke

von hervorragendem Wert

(außerordentlich günstig beurteilt von ersten Pädagogen und der Fachpresse)

BÉRIOT, Berühmte Violin-Duette aus der Violinschule. Neue, nach den ergänzenden Werken de Bériots vervollständigte Ausgabe mit einem Anhang verschiedener Autoren von **Heinrich Dessauer**. Heft I M. 1.50 no. Heft II M. 2.50 no. Heft I und II in einem Bande M. 3.— no.

DESSAUER, H., Universal-Violinschule. Elementar- und die 7 Lagen. Unter Benutzung der nützlichsten und anziehendsten Übungsbeispiele berühmter Pädagogen. Text deutsch, englisch, französisch. Ausgabe in 5 Heften je M. 1.— no. Dieselben in einem Bande M. 3.— no.

KROSS, E., op. 40. Die Kunst der Bogenführung. (Soeben in achter Auflage erschienen!) Praktisch-theoretische Anleitung zur Ausbildung der Bogentechnik und zur Erlangung eines schönen Tones. Text deutsch, englisch. M. 3.— no.

NEUBERT, R., Tonleiter- und Akkord-Studien. nebst melodischen Lagenübungen (II.—VII. Lage). M. 3.— no.

SCHMIDT-REINECKE, H., op. 11. 50 Spezial-Studien für den Lagenwechsel auf der G-Saite. M. 1.20 no.

WASSMANN, C., Entdeckungen zur Erleichterung und Erweiterung der Violintechnik. M. 2.— no.

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung!

C. F. Schmidt
Musikalienhandlung und Verlag
Heilbronn a. N.
Spezialverlag für Instrumental- und Orchestermusik

worden waren, wurde eine von Hubert Leloup komponierte Festkantate von dem Orchester und dem Chor der Schulkinder zum Vortrage gebracht. Dieses Gelegenheitswerk hat folgende Eigentümlichkeit: als Orchestereinleitung benutzt der Komponist Karl Wilhelms „Wacht am Rhein“! Der Zusammenhang aber, der zwischen diesem Liede und Meyerbeer in Spa besteht, ist mir nicht klar geworden. Der Krönungsmarsch aus dem „Propheten“ folgte, und die belgische Nationalhymne, von dem Kinderchor gesungen, beschloß die Feierlichkeit. Am Abend fand im Kurhaussaal das Festkonzert unter Leitung von Sylvain Dupuis, Direktor des Konservatoriums in Lüttich, statt. Zum Vortrag kamen die schwache Ouvertüre zur „Wallfahrt nach Ploermel“ (Dinorah), sowie eine Reihe von Musikstücken aus Meyerbeerschen Opern.

Über die Gründung von Musikerkammern soll, wie bereits gemeldet, eine Konferenz von Delegierten musikalischer Verbände verhandeln, die für den Herbst dieses Jahres, und zwar voraussichtlich für den 27. und 28. September, nach Berlin einberufen wird. Die Vorarbeiten haben bereits eine solche Fülle von Verhandlungsstoffen ergeben, daß es unmöglich sein dürfte, bei den ersten Beratungen gleich das ganze Programm aufzurollen.

Dr. Hochs Konservatorium für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt a. M. Wie wir dem 34. Jahresbericht entnehmen, belief sich der Gesamtbesuch der Anstalt auf 695 Personen. Es wurden 13 öffentliche Prüfungsabende abgehalten, deren Zweck es war, durch die Gruppierung der Vorträge der vorgeschrittenen Schüler nach einzelnen Fächern einen Überblick über die Gesamtleistungen innerhalb der besonderen Kategorien zu gewähren. Die Vorlesungen über Musikgeschichte, Formenlehre und Methodik und die Vorlesungen über Literatur wurden außer von den Zöglingen von 128 Hospitanten besucht. Die Orchesterschule zählte 56 Zöglinge, an dem Dirigentenkurs beteiligten sich 11 Schüler.

Die Königliche Akademie der Tonkunst in München wurde im Studienjahr 1911/12 von 408 Studierenden besucht, davon 72 Ausländern. Es fanden 14 Übungsabende und 5 Vortragsabende statt. Prof. Hans Bußmeyer wurde in widerruflicher Weise die Leitung und Verwaltung der Akademie übertragen. Auch wurde ein Direktorium gebildet, das aus dem Direktor und vier Lehrkräften als Vertreter der Hauptfächer Klavier und Orgel, Kompositionslehre und Sologesang sowie der Orchesterinstrumente besteht, und dem die Begutachtung wichtiger Angelegenheiten der Anstalt, insbesondere bei grundlegenden Fragen über Organisation und Lehrplan, dann bei Berufung neuer Lehrkräfte obliegt.

K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. Die Akademie wurde im vergangenen Schuljahre von 933 Schülern und Schülerinnen besucht (darunter 223 Ausländern), von denen 880 ordentliche, 29 externe Schüler und 24 Hospitanten waren. Es fanden insgesamt 40 Schülervorführungen statt. Außerdem veranstaltete die Abteilung für Kirchenmusik eine Reihe von Aufführungen in der Stiftskirche in Klosterneuburg. An der Ge-

pflegenheit, die Programme einiger Aufführungen ausschließlich den Werken einzelner Komponisten zu widmen, wurde auch in diesem Jahre festgehalten (u. a. Liszt, Brahms, Mozart, J. S. Bach, Ph. E. Bach).

Neues Konservatorium für Musik in Wien. Im Schuljahr 1911/12 war die Anstalt von 205 Schülern besucht. Im November wurde ein Schülerorchester gegründet. Es fanden 13 öffentliche Vorführungen statt. Der Lehrplan umfaßt den Unterricht im Klavier- und Geigen-spiel, in Bratsche, Violoncello und Kontrabaß, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Trompete, Horn, Posaune, Schlagwerk, Harfe und Orgel, in Gesang, allgemeiner Musiklehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Kompositions-, Instrumentations- und Formenlehre, Musikgeschichte, endlich vier- und acht-händigem Spiel, Ensemblespiel, Opernparteiens-tudium, Chorgesang und Orchesterübungen.

Musiker-Kalender. Pünktlich zum Saisonbeginn sind die beiden bewährten, geradezu unentbehrlichen Nachschlagebücher wieder erschienen, deren Anschaffung wir seit Jahren jedem Musiker und Musikfreund wärmstens empfehlen können. Raabe & Plothows (Berlin) Allgemeiner Deutscher Musikerkalender für 1913 erscheint bereits im 35. Jahrgang. Er enthält die sorgsam nachgeprüften bzw. ergänzten Musikeradressen, eine ausführliche Liste der konzertierenden Künstler, die Namen der Vorstände von Konzertvereinen, ein reichhaltiges Verzeichnis der Konservatorien sowie aller Vereinigungen und Stiftungen u. a. m. Außer Deutschland sind berücksichtigt: Österreich-Ungarn, Schweiz, Italien, Frankreich, Belgien, Luxemburg, Holland, Dänemark, Norwegen, Schweden, England, Rußland, Griechenland, Türkei. — Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1913 (Max Hesses Verlag, Leipzig) ist nunmehr in seinen 28. Jahrgang eingetreten. Gleich seinen Vorgängern, bringt auch der vorliegende Jahrgang ein reiches statistisches und chronistisches Material über das gesamte Musikleben Europas mit sorgfältig geprüften Daten, u. a. Musiker-Geburts- und Sterbekalender, ein Notizbuch bzw. einen Stundenkalender für alle Tage des Jahres, ein Verzeichnis der größeren deutschen Orchester, ein solches der Opern- und Operettenbühnen, die Lebensdaten aller namhaften Komponisten in alphabetischer Ordnung, sowie einen längeren Artikel „Der deutsche Kapellmeister-Verein“ von Dr. Karl Mennicke und eine Biographie Siegmund von Hauseggers von demselben Verfasser. Das reichhaltige Adreßbuch bietet die genauen Anschriften der ausübenden und schaffenden Tonkünstler, Musikschriftsteller und -referenten, Konzertbureaus usw. in allen bedeutenden Städten in Deutschland, Österreich-Ungarn, der Schweiz, Luxemburg, den Niederlanden, Belgien, Dänemark, Norwegen, Schweden, Rußland und der Türkei.

Zum Direktor der Städtischen Musikschule in Nürnberg wurde der Lehrer für höheres Klavierspiel und für Kontrapunkt an dieser Anstalt Hofpianist R. Mannschedel ernannt.

Auszeichnungen. Der Musikschriftsteller Georg Richard Kruse in Berlin erhielt vom Herzog von Anhalt den Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst in Gold. — Dem außer-

Wilhelm Hansen, Musikverlag :: Leipzig

Repertoire für Haus- und Salon-Konzerte

ausführbar für Klavier, Harmonium, Violine und Violoncell (Violine II und Viola ad lib.)

1. J. P. E. Hartmann, Klein Kirsten, Ouver-türe M. 4.40
2. Fr. Schubert, Symphonie in h-moll, erster Satz M. 4.—
3. Johan S. Svendsen, Rhapsodies norvégiennes No. III, op. 21 M. 5.—
4. Sextus Miskow, „Vater unser“ . . . M. 2.50
5. Johan S. Svendsen, Fest-Polonäse, op. 12 M. 5.—
6. Edv. Grieg, Ave maris stella . . . M. 2.—
7. Johan S. Svendsen, Andante funèbre M. 2.50
8. P. E. Lange-Müller, Im Myrtenhofe (aus der Suite: „In der Alhambra“, op. 3) . M. 3.—
9. Niels W. Gade, Hochzeitswalzer aus dem Ballett: „Eine Volkssage“ M. 2.50
10. A. Boïeldieu, Der Kalif von Bagdad, Ouver-türe M. 5.—
11. Johan Halvorsen, Einzugsmarsch der Bo-jaren M. 3.50

Neue Zeitschrift für Musik: Hier handelt es sich um erst-klassige solide Tondichtungen, deren Kenntnisnahme den Ausführenden Freude bereiten und zu einer Erweiterung ihres musikalischen Gesichtskreises verhelfen wird. Wie über die getroffene Auswahl, so kann man sich auch über die Art der vorgenommenen Bearbeitung nur freuen.

Trios

für Klavier, Violine und Viola, gesetzt von Nicolaj Hansen

- Ole Bull - Johan S. Svendsen, Sehnsucht der Sennerin M. 1.25
- Niels W. Gade, Nordische Sennfahrt, Lustspiel-Ouvertüre M. 3.—
- Emil Hartmann, Berceuse (Wiegenlied) . M. 1.50
- P. E. Lange-Müller, In der Halle der Abencerragen (aus der Suite: „In der Alhambra“, op. 3) M. 2.50
- Otto Malling, Lied des Wüstenmädchens (aus op. 51) M. 1.25
- Fr. Rung, Schmetterlingstanz M. 1.50
- Johan S. Svendsen, Printemps, Morceau de Ballet M. 1.25

Novitäten

- Louis Glaz, Chant d'automne für Violine und Klavier M. 2.25
- Per Lasson, Crescendo, Klavierstück. Neue Aus-gabe von Adolf Ruthardt . . . M. 1.—
- Emil Sjögren, Die Treppe im Mondlicht. Von Li-Tai-Po, Nachdichtung von Hans Bethge, für eine Singstimme mit Klavier, op. 59 . M. 1.50

Im Xenien-Verlag zu Leipzig

Soeben sind erschienen:

Xenien-Almanach für das Jahr 1913.

M. 0.50, in Leder M. 3.—.

Mit 6 Goethe-Handzeichnungen, Rembrandts Faustradierung und 30 Bildbeigaben nach Originalen von Hanns Bastanier, Peter Behrens, Cellini, Dürer, Fragonard, Gavarni, Genelli, Goujon, Kraus, Lyser, Mackensen, Raffael, Répin, Roux, Gabriel de Saint-Aubin, Leonhard Sandrock, Taras Schewtschenko, Sascha Schneider, Schütz, Schwerdtgeburth, La Tour, Arnold Waldschmidt, Hubert Wilm u. a. Den Einband hat Theodor Schultze-Jasmer entworfen.

Der Almanach enthält Beiträge der hervorragendsten deutschen Schriftsteller.

Heine-Kalender für das Jahr 1913.

Kartonierte M. 1.50, in Pergament M. 4.—.

Herausgegeben von Eugen Korn in sorgfältiger buchtechnischer Gestaltung mit einer Heine-Büste, L. Grimms Porträtadierung Heines, J. P. Lysers Bergidyll, Hoffmann & Campe Buchladen nach der Zeichnung von J. P. Lyser, Hamburger Heine-Denkmal, Salomon Heine, Hamburger Jungfernstieg zur Zeit Heines u. a.

Aus dem Inhalt:

Rudolf Presber: Heinrich Heine; Heine im Gespräch; Bergidyll; Heine und Fichte; Ein Besuch bei Heines Schwester, Charlotte v. Embden; Heine-Reliquien usw.

Neue Opern-Schule

verbunden mit

Anfänger-Bühne

Berlin W., Potsdamerstraße Nr. 39

Direktion:

Maximilian Moris und Marijahn

Eröffnung 1. September 1912

Ausbildungsstätte für alle Zweige der Gesangs- und Opernkunst unter Mitwirkung erster Lehrkräfte. :: Ziel des Unterrichts: fehlerfreie Stimm- bildung, Repertoirekenntnis und Bühnensicherheit. :: Annahme von Schülern auch für einzelne Fächer. Zulassung fremder Gesangsstudien- der (unter Namensnennung ihrer Lehrer) zu den öffentlichen und in- ternen Aufführungen (zum Teil mit Orchester). Konzertklassen. Klasse für Berufssänger zum Studium einzelner Partien. Regie-, Correpitoren- und Opernchor-Schule. Theorieklasse für Sänger.

Prospekte durch das Sekretariat

fernsprecher: Amt Nollendorf, Nr. 882.

ordentlichen Lehrer an der Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, Königlichem Kammer- virtuos Emil Prill, seit 1892 Erstem Flötisten des Königlichen Opernhauses, ist der Titel Pro- fessor verliehen worden. — Der Herzog von An- halt hat Prof. Hans Winderstein in Leipzig die goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst ver- liehen.

TOTENSCHAU

Im Alter von 71 Jahren † in Großlichterfelde Direktor E. A. Veit, der Gründer des nach ihm benannten Konservatoriums der Musik.

In Leipzig † Karl Klamroth, erster Konzertmeister der Kaiserlich Russischen Oper in Moskau.

Am 23. August † im Alter von 82 Jahren der Musikreferent der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung“, Prof. Rudolf Fiege, der Senior der Berliner Musikkritiker. Seit fast 50 Jahren hat er in treuer Pflichterfüllung seines kritischen Amtes gewaltet; noch in der letzten Saison sah man ihn fast Abend für Abend in den Konzert- sälen. Fiege, der seit dem Jahre 1870 dem Redaktionsverband der „Norddeutschen All- gemeinen Zeitung“ angehörte, für die er schon früher als Mitarbeiter tätig war, zählte zu den ersten, die für Richard Wagner eintraten. Eine auch menschlich sympathische Erscheinung ging mit „dem alten Fiege“ zu Grabe.

Am 27. August † in Weimar Richard Wagners dereinstiger künstlerischer Berater, der Maler und Architekt Paul von Joukowski. Für den „Parsifal“ entwarf er äußerst wertvolle Dekorationsbilder, namentlich zum zweiten Akt.

Am 1. September † in München nach schwerem Leiden im Alter von 54 Jahren der General- intendant der Münchener Hoftheater Albert Frhr. v. Speidel. „Ein überaus gewinnendes, vornehmes Wesen, Gerechtigkeitsinn und Zu- verlässigkeit des Charakters“, lesen wir im „Berl. B. C.“, „halfen ihm das Mißtrauen über- winden und über die Schwierigkeiten hinweg- kommen, die sich ihm in der ersten Zeit ent- gegengestellt hatten. Nun der Tod ihn jäh abberufen, muß man bekennen und offen be- kunden, daß er allzeit das Beste angestrebt und vielfach auch erreicht, daß er auch unter un- geheurem vom Schicksal bereiteten Schwierig- keiten das Niveau der ihm anvertrauten Bühne behauptet und vielfach auch gehoben hat. Ihm und seiner Amtsführung wird man ein ehren- volles Andenken bewahren dürfen.“

Am 1. September † in London an Lungen- entzündung im Alter von 37 Jahren Samuel Coleridge-Taylor, ein begabter Komponist, Schüler von V. Stanford. Er schrieb eine statt- liche Anzahl Werke, darunter wertvolle Kammer- musik (Joachim brachte schon 1897 ein Klari- nettenquintett von ihm in Berlin zur Aufführung), eine Symphonie, ein Oratorium, eine Operette, Orchestersuiten, Kantaten, Klavierstücke und Lieder. Am bekanntesten ist er durch sein Chorwerk „Hiawatha“ (1898) geworden. Cole- ridge-Taylor war der Sohn eines Negers und einer Engländerin.

Schluß des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

Vor kurzem erschien:

Geschichte der Musik von Otto Keller

in vierter, verbesserter Auflage
Vollständig umgearbeitet, um neun Kapitel vermehrt und bis auf die Gegenwart ergänzt.

Große illustrierte Ausgabe, Großoktav, 1088 Seiten stark, über 300 Vollbilder und Text-Illustrationen, 18 Faksimiles und eine Gravüre, in modernem Geschenkbande M. 20.—

Kleine Ausgabe (ohne Illustrationen und Beilagen), 902 Seiten stark, in modernem Leinenbande M. 7.50

Siehe die Besprechung in diesem Heft!

Auf Wunsch ausführlichen Prospekt gratis und franko durch die Verlagshandlung
Schweers & Haake, Musikverlag, in Bremen

VERSCHIEDENES

Die Direktion der Ida Isori-Bel-Canto-Schule in Florenz (3 Via Michele di Lando) bittet uns mitzuteilen, daß sie einige Freistellen zugunsten hochbegabter, aber unbemittelter Schüler, die sich völlig der Kunst widmen wollen, zu vergeben hat, mit der Bedingung jedoch, daß die betreffenden Benefizianten von Theater-Intendanten oder Kapellmeistern als würdig an sie direkt empfohlen werden. Die Kurse bestehen aus italienischem „Bel Canto“ und dessen Anwendung auf das moderne Konzert- und Theaterrepertoire (Italienisch, Deutsch, Französisch).

Siebenter Berliner Ferienkursus für Schulgesang. Vielfachen Wünschen nachkommend, hält der Gesanglehrer Ast in Berlin auch im Herbst einen 14tägigen Kursus zur Einführung in die moderne Schulgesangsmethode ab. Er findet statt vom 3. bis 16. Oktober d. J. und zwar in zwei wöchentlichen Abschnitten: vom 3. bis 9. spezielle Methodik, vom 10.—16. Teilnahme am Gesangunterricht in der Margaretenschule (Lyzeum), woran sich Aussprachen über Fragen aus Praxis und Theorie schließen. Jede Woche kann einzeln belegt werden. Prospekte versendet Max Ast, Berlin N 20, Christianiastraße 8.

AUS DEM VERLAG

Erich W. Korngolds „Schauspiel-Ouvertüre“, das neueste Werk des Fünfzehnjährigen, wird in dieser Saison u. a. von Löwe, Mengelberg, Nikisch, Schuricht, Steinbach, Stransky und Weingartner aufgeführt. Insgesamt wird es

Soblen erschienen:

Katalog No. 190: Autographen. Deutsche und ausländische Schriftsteller, Philosophen, Pädagogen, Gelehrte. — Goethe und sein Kreis. — Schiller und sein Kreis. — Bildende Künstler. — Schauspieler und Tänzer. — Naturforscher, Ärzte, Forschungsreisende. — (1929 Nummern, darunter viele hervorragende Seltenheiten.)

Früher erschien:

Katalog No. 174: Musiker-Autographen und eigenhändige Musik-Manuskripte (2887 Nummern, darunter hervorragende Seltenheiten).

Zusendung der Kataloge gratis und franko.

Autographen jeglicher Art und alles Musik
Betreffende: Bücher, praktische Musik, Musiker-
Porträte stets zu höchsten Preisen gekauft.

Erwerbungen ganzer Sammlungen und einzelner
seiterer Stücke, sowie Übernahme zur Auktion.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat

Berlin, SW 11, Bornburger Straße 14.

Telephon: Amt Kurfürst No. 2870.

Wir erbitten das Interesse unserer Leser für den einem Teil der Auflage dieses Heftes beiliegenden Prospekt über die Zeitschrift „Die Kunst“, die infolge der unerreichten Reichhaltigkeit und der glänzenden Qualität ihres Bildermaterials unter den ähnlichen Zeitschriften die führende Stelle einnimmt.

IX

Reichtum

ist Macht, aber Schönheit noch mehr. Letztere verleiht ein zartes, reines Gesicht, rosiges, jugendliches Aussehen und blendend schönen Teint. Alles dies erzeugt die allein echte

Steckenpferd-Lilienmilch-Seife

von Bergmann & Co., Radebeul, à Stück 50 Pf.

ferner macht der

Cream „Dada“ (Lilienmilch-Cream)

rote und spröde Haut in einer Nacht weiß und sammetweich.
Tube 50 Pf.

Von **Paolo Litta** ist in dem Verlag: **Libera Estetica, Florenz**, ein geschmackvoll ausgestattetes Buch, betitelt

„La déesse nue“

erschienen, dessen dichterisch hochstehender Inhalt das größte Interesse erwecken wird.

Mit dem nächsten Heft tritt unsere

MUSIK

in den XII. Jahrgang.

Er wird eröffnet durch ein

BRAHMS-
Heft.

Umgehende Erneuerung
der Abonnements erbeten.

diesen Winter in mehr wie 100 Städten zu Gehör kommen. Die Ouvertüre ist gleich den vorhergehenden Werken Korngolds im Verlage von B. Schott's Söhne in Mainz erschienen.

Felix Weingartner hat Webers „Oberon“ musikalisch und textlich neu eingerichtet resp. bearbeitet. Die Oper wird in der neuen Fassung am Weihnachtstage in Hamburg zum ersten Male aufgeführt werden. Die Bearbeitung erscheint demnächst im Verlag von Breitkopf & Härtel.

Richard Wagners Männerchorwerk „Das Liebesmahl der Apostel“ (Verlag Breitkopf & Härtel), zu dem Prof. Ad. Lorenz vor einiger Zeit eine die Singstimme des a cappella-Satzes stützende Orchesterbegleitung geschaffen hat, wird jetzt durch die Herausgabe einer Taschenausgabe der Partitur zum Preise von 1.50 Mk. weitesten Musikkreisen zugänglich gemacht.

Sir Henry Wood veranstaltete kürzlich die erste Aufführung in England von Leone Sinigaglia's neuestem Orchesterwerk, der fünf-sätzigen Suite „Piemonte“. Die bis jetzt bereits in 16 Städten zur Aufführung angenommene Suite fand auch hier begeisterte Aufnahme.

Einem Teil der Auflage dieses Heftes liegt ein instruktiver Prospekt der Firma N. Simrock, G. m. b. H., Berlin, über die Kompositionen von Erwin Lendvai bei. Dieser junge Komponist machte zuerst im Jahre 1909 durch die Aufführung seiner D-dur Symphonie in Bonn von sich reden. Seit der Zeit gelang es ihm durch talentvolle Arbeiten die Aufmerksamkeit einflussreicher musikalischer Kreise auf sich zu lenken. Seit 1910 erschien eine ganze Reihe seiner Werke im Druck im Simrock'schen Verlag, über die der beiliegende umfangreiche Prospekt genau unterrichtet. Wir empfehlen dringend die Lektüre dieser Broschüre unseren Lesern.

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Prof. Hugo Riemann
Musikgeschichte in Beispielen

150 Tonstücke des 13. bis 18. Jahrhunderts in Notierung auf zwei Systemen. Mit Erläuterungen von Dr. A. SCHERING.

Preis gebunden M. 12.50.

Eine notwendige Ergänzung zu jeder Musikgeschichte.
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Im Verlage von B. Firnberg, Frankfurt a. M., ist kürzlich erschienen:

Bernhard Scholz

op. 94

Zwei Sonaten für die Violine
mit Begleitung des Klaviers

No. 1. D-dur 4 M. — No. 2. A-moll 4 M.

Durch jede Musikalienhandlung zur Ansicht zu erhalten.

X

PAUL
MOOS

Moderne
Musik-
ästhetik
in Deutschland.

Geh. 8 Mk., geb. 9 Mk.

Von den beiden ersten

Schubert-Heften

der „MUSIK“ sind noch einige wenige Exemplare à 1 Mk. erhältlich.

Walter Dahms' Schubert-Biographie

Ist soeben erschienen.

Conservatoire de Musique de Genève

Fondation Bartholoni 1835

Lehrkräfte:

Gesang: MM. Léopold Ketten, Louis de la Cruz-Frolich, Alfonso Dami, Mmes Lacroix-Rabany und Poulin-Wisard. — **Klaviers:** M. Bernhard Stavenhagen und Mme Marie Panthès, MM. Lauber, Schulz, Monod, Mottu, Fricker, Behrens, Rehbold, Ostroga, Montillet, Aubert, Mmes Bourgeois-Fontannaz, Bovet, Chérédjian, Goguel, Schmitz, Marcinhos, Mooser, Hartmann, Jaubert, Carey, Huhn, Wilmot, Perrin, Renard, Demole, Maystre, Marlier, Rey, Schützle, Bulliat und Vatter. — **Violon:** MM. Hugo Heermann, Pahnke, Berthoud, Eugène Reymond, Mlle Dorsival, Breitmayer. — **Violoncelli:** MM. Adolph Rehberg, Briquet und Lang. — **Orgel:** M. Barblan. — **Harfe:** Mlle X. — **Horn-Cor anglais:** M. Rouge. — **Flöte:** M. Drillon. — **Klarinette-Fagott:** M. Hoogstoel. — **Horn:** M. Kling. — **Trompete:** M. Pyerre. — **Quartettspiel:** M. Hugo Heermann. — **Orchester-Direktion:** M. Bernhard Stavenhagen. **Ensemblespiel:** MM. Reymond, Closset, Miche. — **Solfège und Theorie:** MM. Kling und Koch, Mmes Karlen, Kunz, Metzger, Terroux, Delaye. — **Solfège supérieur (Méthode Jacques-Daloraze):** Mmes Kunz und Matan. — **Rhythmische Gymnastik (Méthode Jacques-Daloraze):** Mlle Morand. **Improvisation:** M. Joseph Lauber und Mlle Matan. — **Harmonie:** MM. Chaix, Bratschi, Montillet und Mme Delaye-Fuchs. **Kontrapunkt: Fuge und Komposition:** MM. Barblan, Ernest Bloch. — **Transposition:** M. Barblan. — **Instrumentation:** M. Lauber. — **Musikgeschichte:** MM. Paychère und Pahnke. — **Histoire des styles:** M. Lauber. — **Esthétique:** M. Ernest Bloch. — **Lecture vocale et instrumentale:** M. Dami, Mmes Poulin-Whard, Brachard, Cougnard, Gaillard und M. Wend. — **Deklamation:** Mlle Lavater und M. Brunet.

Anfang des neuen Kurses: 16. September 1912.

Aufnahmeprüfung: 9. und 10. September. Schriftliche Anmeldungen kann man sogleich an das Direktorium gelangen lassen (oder mündlich vom 2. bis 7. September im Konservatoriumsbureau). — Prospekte und Jahresbericht sind von der Direktion kostenfrei zu beziehen. Der Direktor: **Ferdinand Held.**

XI

Von

Ernst Decsey

dem **Hugo Wolf-**
Biographen und Ver-
fasser des erfolg-
reichen

Musikantenromans
„Du liebes Wien“

(21. Tausend)

erschien soeben ein
neues Werk:

Die Insel der sieben Träume

Geh. Mk. 3.—
in Ganzleder Mk. 4.—

*

Zu beziehen durch
jede Buchhandlung
oder den Verlag

Schuster & Loeffler, Berlin

© Treffpunkt ©

Seit Herbst 1950: Jeden Freitag 18 Uhr im Harmonium-Saal



Harmonium-Saal

Berlin W 35, Steglitzer Straße Nr. 35 :: Telefon: Litzow 6625.

Ist ein der schönsten Konzertsäle Berlins. Die Harmonium-Saal ist ein Ort, an dem man sich während der Saison (Juni bis Okt.) sammeln kann. In diesen Stunden im Steglitzer Park ist es immer sehr schön und es wird das Leben mit den Harmonium-Sälen. Die verschiedenen Programme unter Mitwirkung berühmter Künstler zeigen die große Vielfalt des modernen Kunst-
harmoniums, welches von der Vergangenheit über alle Jahrhunderte bis heute
besteht. Ist ein Ort, an dem man sich während der Saison (Juni bis Okt.) sammeln kann.

Carl Simon Harmoniumhaus :: Berlin W 35
Steglitzer Straße Nr. 35 (nahe Potsdamer Straße).

Saal - Vermietungs - Bedingungen unentgeltlich!

Sie lieben sicherlich

gute Musik, sonst wären Sie nicht Abonnent dieser Zeitschrift. Kennen Sie aber schon unsere neue, wertvolle

Original-Harmonium-Musik?

Wissen Sie, daß unser neuestes Verzeichnis der

Collection Carl Simon

weit über 1500 wertvolle Originalwerke und Übertragungen enthält, und daß Sie eine Fülle von Anregungen erhalten, wenn Sie sich unseren neuesten, 120 Seiten umfassenden

Tracht-Katalog C

kommen lassen würden, den wir gratis und franko versenden? Bitte, wenden Sie sich an unser Haus, wenn Ihr Harmonium Ihnen nicht mehr genügt. Unsere Bedingungen ermöglichen Ihnen, ohne Verlust Ihr Harmonium innerhalb zwei Jahren stets gegen ein neues, wertvolleres Instrument umzutauschen. Auch empfehlen wir Ihnen unsere neue, besteingerichtete

Harmonium-Reparatur-Werkstatt,

welche von einem erfahrenen Fachmann geleitet wird. Kostenanschläge und Prospekt kostenlos für Berlin und Vororte. Aber nicht nur als erstes Berliner Spezialhaus für Harmonium möchten wir Ihnen bekannt sein, sondern auch als geeignete

Bezugsquelle Ihrer Musikalien

empfehlen wir Ihnen angelegentlichst unser reichhaltiges Musik-Sortiment und -Antiquariat. Wir kaufen auch gebrauchte Musikalien oder liefern andere Werke im Umtausch. Für die Musik studierenden Herren und Damen empfehlen wir ferner unser

Studier- und Orgel-Übungs-Zimmer

mit elektrisch angetriebener Übungs-Orgel. Preis für die Benutzung der Orgel pro Stunde M. 1.— (12 Stunden M. 10.—).

Wertvolle Weihnachtsgeschenke

wie Harmoniums müssen stets rechtzeitig ausgesucht oder bestellt werden, damit unsere Fabriken Sonderwünsche auch berücksichtigen können. Wir bitten deshalb um Besichtigung unseres reichhaltigen Lagers oder um Ihre Zuschrift, welche Sie gefl. an nachstehende Adresse richten wollen:

**Carl Simon Harmoniumhaus :: Berlin W 35
Steglitzer Straße Nr. 35.**

Telephon: Lützow 6625.

(Geschäftszeit: 8 bis 8 Uhr. Sonntags geschlossen.)

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: Professor Gustav Hollaender.

Berlin SW.

Gegründet 1850.

Bernburgerstr. 22a—23.

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1910/1911: 1319 Schüler, 127 Lehrer.

Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. Sonderkurse für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei Wilhelm Klatte. Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei J. C. Lustig.

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.

Beginn des Schuljahres 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekt und Jahresberichte kostenlos durch das Sekretariat. Sprechzeit 11—1 Uhr.

Luise Beyer erteilt psychologisch-ästhetische Kurse für
Konzertpianisten und -pianistinnen
welche sich in ihrer Kunst idealisieren und vertiefen wollen.
Tonkünstlerin Kassel-Wilhelmshöhe, Rasenallee.

Anna von Gabain = Pianistin, =
Berlin W 15,
Konzert und Unterricht (Methode Carreño). Karlsruherstr. 111 III r.

Frau Felix Schmidt-Köhne Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Professor Felix Schmidt Ausbildung im Gesang
• für Konzert und Oper •
BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmerdorf, 7419.

Otto Brömme (Baß) Oratorien,
:: Lieder ::
Buchochlag (Hessen) b. Frankfurt a.M. Fernspr. No. 33: Sprendlingen/Offenbach.

Else Gipsier Klavier-Virtuosin.
Unterricht im Klavierspiel.
Konzertdirektion Gutmann, München.
Eigene Adresse: **Berlin W, Münchenerstr. 49/50.**

Boerlage Reyers Hoher
Sopran
Konzert — Lieder — Oratoria * Berlin W, Landshuterstraße 1
Vertretung: Hermann Wolff, Berlin

ERWIN LENDVAI BERLIN

**Unterrichtskurse in freier Komposition und Technik
der Instrumentation und Orchestration.**

Beginn 15. Oktober 1912. Anmeldungen zu richten an

Musikverlag N. Simrock, G. m. b. H., Berlin W 50, Tauentzienstraße 7 b.

Emmy Kloos

Lieder- und Oratoriensängerin (lyrisch und
dramat. Sopran)
Gesangspädagogin. Sprachfehler (Stottern usw.)
werden in kurzer Zeit beseitigt.

Frankfurt a. M., Merianstr. 39. Sprechstunde 1—3.

Johs Quaritsch

Orgelvirtuose Konzerte auch
im Ausland ::

Magdeburg, Pfälzerstr. 1

Werke für zwei Klaviere.

Elsa und Caecilie

SATZ

BERLIN W, Waitzstr. 5.

Inka v. Linprun

**Geigenkünstlerin und
:: Violinpädagogin ::**

BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.
Sprechstunde 2—3 Uhr.

GÖTZ

Loewe-Interpret, Baritonist
Köln, Kaiser-Wilhelm-Ring 3. Tel.-Ruf
B. 8487.

Berthold Knetsch

Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.

Zu sprechen täglich von 2—3.

**Unterrichtskurse für Musik-
wissenschaften und Klavierspiel**
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren
Ausbaues.)

Prospekte unentgeltlich.

Ida Auer-Herbeck

Lehrerin des Kunstgesanges

Grossherzogl. Bad. Hofopernsängerin a. D.

a. Sternschen Konservatorium
Berlin W, Kulmbacherstr. 9 III.

Ellen Andersson : Pianistin

Unterricht

Glänzend empfohlene Schülerin von R. M. Breithaupt.
BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.

Brüder Post-Quartett

Konzertadresse: Arthur Post,
Frankfurt a. M., Mainluststraße 6.

Otto Nikitits, Violinist

Lucie Nikitits, Pianistin

KONZERTE.

Unterricht. ♦ Kammermusik.

Berlin-Wilm.,

Pfalzburgerstr. 58 III.

NOVA 1912

Rózsavölgyi & Co.
Hofmusikverlag, Budapest-Leipzig

- | | |
|--|----------|
| | netto M. |
| Bartók, Béla, 3 Burlesques für Klavier | 4.— |
| — Quatre nénies für Klavier . . . | 3.— |
| Huber, Adolf, Leichte Trio für Klavier,
Violine und Cello, alle drei Instrumente
ganz leicht | 3.— |
| — op. 23. Zigeunerständchen für
Violine und Klavier | 1.20 |
| Molnár, A., Sérénade für Violine, Klari-
nette und Harfe | 2.— |
| — Fantasie für Flöte und Klavier . . | 2.— |
| — Sonatine für Violine und Klavier . | 3.— |
| Weiner, Leo, Ballade für Klarinette
(oder Viola) und Klavier: erscheint
im Monat August | |
| — op. 9. Sonate für Violine und Klavier:
erscheint im Monat August | |
| Wellesz, Egon Bl., Der Abend. Ein
Zyklus von 4 Impressionen für Klavier | 4.— |
| — Wie ein Bild. Skizze von Peter
Altenberg für Gesang und Klavier . | 2.50 |

Del Perugia-Schmidt-

Mandolinen

Mandbles

Laute

Gitarren



merktant die beste Harfe

(nur acht,

wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debut

für die ganze Welt

G. Schmidt & Co., Triest

(Oesterreich).

Kataloge gratis. o. bestellte Lieferung.

Wiederverkäufer gesucht.

Vergessen Sie nicht

Ihre Programme an die Redaktion der
„Konzertprogramme der Gegenwart“
(Verlag Hugo Schlemmüller, Frankfurt a. M.)
zu senden. Probehefte gratis.

Die

EINBANDDECKE

zum laufenden Quartal
der „MUSIK“ erscheint
Mitte September

Preis: 1 Mark

HERMANN BAHR

**Parsifalschutz
ohne Ausnahmegesetz**

Soeben erschien die II.—IV. Auflage. Preis: 60 Pfg.

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W.

XVI

Druck von Herrosé & Ziemsen, G.m.b.H., Wittenberg.

Libera Estetica-Konzerte * Künstlerische Leitung: Musikdirektor Paolo Litta
3 Via Michele di Lando 3, Florenz



IDA ISORI

Italienische Kammersängerin (Bel-Canto) :: Solistin der LIBERA ESTETICA-KONZERTE
Leiterin der „ISORI BEL-CANTO-SCHULE“, 3 Via Michele di Lando 3, Florenz
:: :: :: Königlich rumänische Hofkonzertsängerin :: :: ::

„Die alt-italienische Arie :: Ida Isori und ihre Kunst des Bel-Canto“

von Dr. RICHARD BATKA

(Dozent an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien)

Bei Buchhandlung Hugo Heller & Co., Leipzig und Wien, Bauernmarkt 2 :: Preis 1.— Mk.

IDA ISORI-ALBUM

Alt-italienische Arien (zwei Bände), bearbeitet von IDA ISORI
mit der neuen vollständigen Wiederherstellung des Rezitatifs und
:: :: Lamento der Arianne von Claudio Monteverdi :: ::

UNIVERSAL-EDITION, WIEN-LEIPZIG

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN